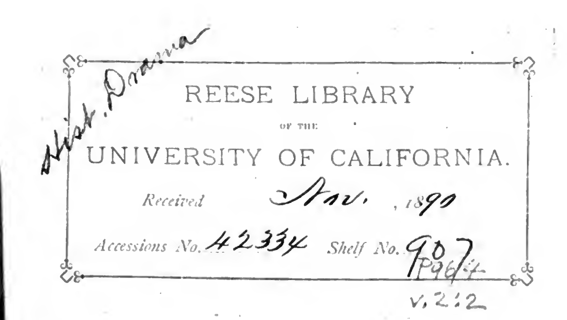
GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS: BD., 1. HÄLFTE. DAS NEUERE DRAMA IN FRANKREICH

Robert Prölss







Geschichte
des
neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

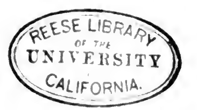
Zweite Hälfte.
Das neuere Drama der Engländer



Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1882.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Inhalt.



Das neuere Drama der Engländer.

I.

Entwicklung der Sprache und des nationalen Geistes.

Angelsächsische Eroberung. — Einwirkung des Christenthums. — Angelsächsische Literatur. — Die Normännische Eroberung. — Kampf der französischen und angelsächsischen Sprache. — Die neue englische Sprache. — Nationalcharakter. — Der englische Geist in der Poesie. — Chaucer. — Einfluß der Italiener. — Die Reformation.

Die Bewohner der britischen Inseln gehörten zur Zeit der römischen Besitzergreifung einem der celtischen Zweige des indo-germanischen Stammes an. Schon damals scheinen jedoch, sowohl in Schottland, wie in Irland, scandinavische Elemente eingedrungen gewesen zu sein, auf welche Warton*), in Uebereinstimmung mit anderen Forschern, die daselbst herrschenden religiösen Anschauungen, sowie die von Skalden verbreiteten Sagen und Dichtungen und verschiedene Städte- und Menschennamen zurückgeführt hat.

Die Stärke der Stammeseigenthümlichkeit der Anwohner war eine so große, daß ihre Sprache von der der Römer nicht zu verdrängen war, daß sie von dieser nur einen kaum merklichen Einfluß erfuhr. Wenige Wörter der späteren Sprachen des Landes weisen unmittelbar auf die Invasion der Römer zurück.

Letztere blieben aber nicht die einzigen Eroberer desselben. Vielmehr waren sie es nur zu bald selbst gegen neue Eindringlinge vom Norden und vom Süden her zu vertheidigen genöthigt; dort gegen Picten und Scoten, hier gegen die raublustigen Angriffe der Sachsen. Die Bewegung, welche die germanischen Völker damals ergriff, nöthigte

---

*) The history of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London 1840.

die Römer, den lästig gewordenen Besitz wieder aufzugeben. Die Briten, von den Scoten bedrängt, riefen nun selbst die auf der cymbrischen Halbinsel und an der Elbemündung angesessenen Völker, Jüten, Angeln und Sachsen, zu Hülfe, welche, in großen Massen dann nachdrängend, nach hundertfünfzigjährigem, hartnäckigen Kampfe sich zu Herren Britanniens machten und dessen Bewohnern ihre Sitten und Sprache und ihre religiösen Gebräuche aufdrängten. Die angelsächsische Sprache selbst erfuhr dabei nur geringe Veränderungen. Blos die Namen der Flüsse, Berge und Städte und einige Bezeichnungen von Geräthschaften des häuslichen Lebens weisen auf celtischen Ursprung zurück. Auch ihre Gesänge brachten die neuen Herren ins Land, die sich nun längere Zeit durch bloße mündliche Ueberlieferung lebendig erhielten und noch weiter ausbildeten.

„Ein einziger Stamm der Germanen" — heißt es bei Bernhard ten Brink — „erklomm in jener frühen Zeit eine höhere Stufe epischer Dichtung, eine Stufe, die in der Mitte liegt zwischen der in einzelnen Völkern lebenden Epik und dem Epos, wie es im höchsten Sinne bei den Griechen, unter weniger günstigen Bedingungen und daher weniger menschlich schön, jedoch ebenso kräftig, sich in Frankreich entwickelt hat. Dieser Stamm war derselbe, der Britannien eroberte".*) Die Beowulfsage, von den Angeln nach England herübergebracht, fand hier den günstigsten Boden zu ihrer Entwicklung, die erst durch die Einführung des Christenthums unterbrochen wurde. Lange nachdem dieses bereits bei den Iren Wurzel gefaßt, ward es gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts durch römische Missionäre auch bei den englischen Stämmen eingeführt.

Um der christlichen Lehre eine raschere Verbreitung zu geben, hatte die römische Kirche sich die doppelte Aufgabe gestellt, die alten, aus dem Geiste des Heidenthums zur Entwicklung gekommenen Culturen zu vernichten und eine neue, dem Geist des Christenthums, wie sie dieses verstand oder aufzufassen für nützlich fand, entsprechende Cultur an deren Stelle zu setzen. Das erste war freilich das Leichtere, nahm aber doch in den von der römisch-griechischen Bildung beherrschten Ländern eine ungleich größere Kraft, ungleich mehr Zeit in Anspruch, als bei den germanischen Völkern, deren Bildungszustand noch

*) Geschichte der englischen Literatur. I. Th. S. 21. Berlin 1877.

ein sehr niedriger war. Auch entsprach der geistige Gehalt der christlichen Lehre durch seine Beziehung auf das Gemüthsleben dem vorherrschenden Zug dieser Völker. Wenn daher in Spanien die Vernichtung der römisch-griechischen Bildung lange für die fast ausschließliche Aufgabe der Kirche von der Geistlichkeit angesehen werden konnte, vermochte diese hier umgekehrt in um so größerem Umfange der zweiten jener beiden Aufgaben sich zuzuwenden. Wie sehr dies jedoch von der Individualität der mit der Ausbreitung der christlichen Lehre beauftragten Missionäre und von der Natur und dem Charakter der einzelnen germanischen Stämme abhängig war, läßt sich aus dem Vergleiche dieser Verhältnisse im damaligen England mit denen des benachbarten Irland erkennen. Während das hier ungleich früher eingedrungene Christenthum einen mönchisch-ascetischen, wenn auch dabei auf Unabhängigkeit dringenden Charakter gewonnen hatte, und in Gebet, Fasten, Arbeit, Enthaltsamkeit und Buße den einzigen Beruf des ganz nur auf das Jenseits gerichteten Lebens sah, bildete sich bei den angelsächsischen Bewohnern Englands eine freiere und doch dabei innerliche Auffassung des Christenthums aus, welche über der Sorge für das Jenseits die dem Menschen von der Natur gegen das diesseitige Leben auferlegten Pflichten, keineswegs vernachlässigen ließ, sondern sich mit der Entwicklung jeder Art von Cultur, besonders aber der von Wissenschaft und Literatur vertrug, ja selbst dazu aufmunterte.

Gewiß hatten die von Italien ausgesendeten Missionäre hierbei ein hervorragendes Verdienst, kaum minder aber auch die eigenartige Natur des angelsächsischen Volkes, bei welchem der Geist des Christenthums so rasch tiefe Wurzeln schlug, während es sich dem mechanischen Gottesdienst der finstern irischen Mönche, die ebenfalls das Land im Bekehrungseifer durchzogen, mit Ausnahme von Northumberland, fast allenthalben verschloß.

So wurde denn England früher als andere Länder der Sitz einer neuen Bildung, die sich von hier auch auf sie übertragen sollte. Denn als die Kenntniß der klassischen Literatur in fast allen Ländern Europas, selbst in Italien, abzusterben begann, ward sie von Angeln und Sachsen, die sie doch selbst in Rom erst erworben und von gelehrten Ausländern zugetragen erhalten hatten, weiter gepflegt und mit glücklicher Begabung zu eigenen Schöpfungen verwendet, so daß sie die Lehrer ihrer Lehrer zu werden vermochten. Eine Menge

Klöster und Abteien entstanden, welche jede Art der Wissenschaft pflegten, jede Art der Cultur zu fördern suchten. Von ihnen wurden vor allen Canterbury und York berühmt. Dort war Erzbischof Theodor aus Tarses, hier Bischof Eckbert um die Pflege der lateinischen und griechischen Sprache bemüht. Die Werke der Griechen und Römer wurden mit Eifer in fernen Ländern gesammelt. Auch Weremouth, Malmesbury, St. Albans, Yarrow, Worcester und Westminster zeichneten sich hierin aus.

Von den Männern, welche auf diese Weise unter kirchlichem Einflusse eine neue Literatur zu begründen, eine neue Dichtung ins Leben zu rufen versuchten, mögen nur Ceolfrid, Beda und Alkuin genannt werden. Mit Alkuin, den, wie bekannt, Karl der Große zu seinem Bildungswerke herbeirief, neigte die Blüthe der angelsächsischen Dichtung sich schon dem ihr durch die Invasionen der Dänen drohenden und dann auch bereiteten Untergang zu. Alfred vermochte nur dem südwestlichen Theil des angelsächsischen Reiches die volle Selbständigkeit zu erhalten. Doch wurde nach geschlossenem Frieden die Culturarbeit mit neuem Eifer, aber in einem andern, wenn auch nicht minder bedeutendem Sinne begonnen. Jetzt kam die Prosa zur Ausbildung, was die Verdrängung des Lateinischen als Geschäfts- und Gerichtssprache vorbereitete. Kaum minder wichtig, weil für die Stärke, die die Entwicklung des nationalen Geistes gewonnen, schon damals Zeugniß ablegend, aber war: daß hier, ebenfalls wieder zuerst von allen Ländern Europas, sich eine Art von Geschichtschreibung in der Nationalsprache zu entwickeln begann. Allein auch diese Blüthe starb während der Kämpfe hin, welche die Angelsachsen aufs Neue, zuerst mit den Dänen, denen sie endlich doch völlig erlagen, sodann mit diesen gemeinsam mit einem neu herandringenden gewaltigen Gegner, den Normannen, geriethen. Die Schlacht bei Hastings, 1066, machte Wilhelm den Eroberer, den Herzog der Normandie, zum Herren des Landes.

Die Normannen, ein norwegischer Volksstamm, hatten durch ihre räuberischen Einfälle in Frankreich sich endlich den gesetzlich zuerkannten Besitz jenes nach ihnen benannten Herzogthums ertrotzt. Mit dem Christenthum nahmen sie aber auch die Cultur und Sprache der unterworfenen Landstriche an, jedoch nicht, ohne den beiden letzteren den Stempel ihres Geistes aufzudrücken. Er wurde sogar zu einem Ferment in dem Bildungsproceß des französischen Geistes überhaupt,

dessen glänzendste Vertreter sie wurden. Sie riefen den ritterlichen Geist jener Zeit, eine neue ritterliche Dichtung ins Leben. Die Seele jener geistigen Bewegung, aus welcher die Kreuzzüge hervorgingen, die Hauptstützen der römischen Kirche, gründeten sie in der Klosterschule zu Bec der scholastischen Wissenschaft eine neue Centralstätte. Sie wurden aber auch die Wecker des nationalen Bewußtseins im französischen Volk.

Seit lange hatten Beziehungen zwischen der Normandie und England bestanden. Die wißbegierige englische Jugend studirte in Bec, die Söhne des englischen Adels gewannen ihre Ausbildung am Hofe von Rouen. Die Eroberung des also befreundeten Landes mußte den Normannen um so leichter werden, als sie daselbst als Vertreter des Interesses der Kirche erschienen. Normännisch-französische Bischöfe, Aebte und Mönche zogen mit ihnen hier ein; ein normännisch-französischer Adel drängte den heimischen aus seinem Besitz; die normännisch-französische Sprache wurde bei Hofe, auf den Burgen und nur zu bald auch in den Gerichtshöfen, ja selbst im Parlamente gesprochen, eine normännisch-französische Bildung schlug in dem eroberten Land ihren Sitz auf.

So vollständig diese Unterwerfung und Besitzergreifung aber auch war, so erhielt sich doch neben dem eingedrungenen das angelsächsische Element. Noch lange blieb die angelsächsische Sprache ganz unvermischt neben der fremden bestehen. Eine angelsächsische Volkspoesie lief neben der normännisch-französischen her. Ja, als sich allmählich die beiden Völker einander näherten, sich mit einander verbanden und ihre Sprache mit einander verschmolz, war es der Geist des Angelsächsischen, der dabei obsiegte.

Macaulay*) hält die Ertheilung der Magna Charta für den Ausgangspunkt jener Versöhnung. Mit der ertrotzten Gründung eines neuen Parlaments unter Heinrich III. aber ward sie erst vollständig. Damals bestanden die beiden Sprachen noch getrennt von einander, da dieser Fürst seine Proclamation vom 18. October 1258 zugleich in französischer und englischer Sprache veröffentlichen ließ. Aber der Charakter beider hatte sich doch schon verändert. Bereits unter

*) Die Geschichte Englands seit der Thronbesteigung Jacobs II. 2. Aufl. Leipzig 1856.

Eduard III. wurde in den lateinischen Schulen das Französische durch das Englische ersetzt. 1362 trat dieses wieder als Gerichts- und Parlamentssprache an die Stelle des ersteren. Unter Richard II. wurde die Kenntniß der französischen Sprache von den Gebildeten schon merklich vernachlässigt, und mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts war die Verschmelzung beider eine vollständige. Am Ende dieses Jahrhunderts war das Englische sogar Hofsprache geworden. Deutsch ist im Englischen fast jede concretere Bezeichnung, mit Ausnahme der dem Hof- und Staatsleben angehörenden Gegenstände, französisch sind dagegen fast alle Abstracta; deutsch ist die Flexion und Betonung der Wörter, französisch dagegen die Wortfolge. Aus französischen Wörtern allein vermag man im Englischen schwer einen Satz zu bilden, was doch aus deutschen Wörtern in größerem Umfange geschehen kann. Man nimmt an, daß fünf Achtel des gegenwärtigen Sprachschatzes der englischen Sprache deutschen Ursprungs sind.

Die Stärke und Kraft der angelsächsischen Stammeseigenthümlichkeit ergiebt sich hieraus allein. Doch wird man bei der Verschmelzung beider Völker das franco-normännische Element darum noch nicht zu gering anschlagen dürfen. Die ausgezeichneten Eigenschaften des normännischen Stammes verbürgen dies hinlänglich. Auch waren beide Völker ja nur verschiedene Zweige eines und desselben Stammes, und was die Sprache betrifft, so wird man den Vorsprung zu berücksichtigen haben, den die Entwicklung des französischen Geistes, der französischen Dichtung damals vor der englischen voraus hatte. Daher auch die sich von nun an entwickelnde englische Literatur lange unter dem Einfluß der französischen blieb, ohne auf diese vorerst eine beträchtliche Rückwirkung ausüben zu können.

Dagegen eilten die Engländer in der Entwicklung des nationalen Geistes allen neueren Völkern Europas voraus. Er ging bei ihnen verstärkt aus den Eroberungskriegen ihrer Könige in Frankreich, aus den Kämpfen der letzteren mit dem Adel, wie aus denen der beiden Rosen hervor. Die Freiheiten des Volkes waren davon nur wenig berührt worden. So groß die Macht seiner Fürsten auch war, so fand sie in den Rechten des Parlaments, sobald sie diese zu beschränken oder zu vergewaltigen versuchte, doch ihre Schranke. Es hat England durchaus nicht an gewaltthätigen Regenten gefehlt. Ihre Uebergriffe wurden aber immer zurückgewiesen, wo es sich nicht blos

um das Recht und die Freiheit des Einzelnen, sondern um die Rechte und Freiheiten der ganzen Nation handelte. Der Einzelne freilich blieb ihrer Willkür dafür um so schutzloser überlassen.

Drei Grundrechte waren es, welche die Nation gegen den ausgedehnteren Mißbrauch des Königthums schützten: Das Recht der Gesetz- und das der Steuerbewilligung, sodann die Befugniß, die Räthe und Beamten der Krone für die Ausübung der Gesetze verantwortlich zu machen. Macaulay legt noch überdies ein großes Gewicht auf die Verfassung des erblichen englischen Adels, welche gewährleiste, daß diesem fortwährend neue Mitglieder aus dem Volke gewonnen würden, während viele seiner Mitglieder dafür wieder zurück in das Volk träten. „Jeder Gentleman konnte Pair werden. Der jüngere Sohn eines Pairs aber war nur ein Gentleman."

Als bei den übrigen Völkern die beschränkten Monarchien des Mittelalters sich mit Hülfe stehender Heere in unbeschränkte verwandelten, war es England allein, welches kraft seines Rechtes der Steuerverweigerung, bei sich dies verhinderte, die Volksfreiheiten rettete und die der Monarchie gezogenen Schranken aufrecht erhielt. Zweierlei kam ihm zu Statten dabei: die insulare Lage des Landes, welche es erleichterte, sich zu seiner Sicherheit nach Außen mit einer die innere Freiheit nicht bedrohenden Seemacht begnügen und von der Errichtung eines stehenden Heeres absehen zu können, sowie der Wohlstand, dessen die Nation seit Heinrich III. genoß.

Die Poesie entwickelte sich, wie schon angedeutet, zunächst nach den in den Lais, Romanen und Novellen gegebenen französischen Vorbildern. Die nationale Eigenthümlichkeit aber wahrte auch hierbei ihr Recht. Später trat noch die romantische Stoffwelt der Araber, Spanier, Italiener dazu. Mit phantasievoller Stofffreude ergriff der englische Geist die Mannichfaltigkeit der auf ihn eindringenden fremden Welt, die er bald mit Humor, bald mit sittlichem Ernst, lange nur unbeholfen, meist aber mit einem scharfen Blick für das Detail der Natur und der Wirklichkeit zu einem bald nur schlicht bürgerlichen, bald aber auch höheren und dabei sinnigen Ausdruck brachte. „Der Engländer liebt es — sagt ten Brink (a. a. O. 410) — aus dem Vollen zu schöpfen. Der Lärm des Lebens, die Fülle des Thatsächlichen verwirrt ihn nicht, sie reizt im Gegentheil seine geistige Spannkraft. Er liebt es, sich in einem Labyrinth zu orientiren, sich im Ueberfluß häus-

lich einzurichten. Nur auf breitester, realistischer Grundlage gedeiht seine Kunst. Seine Lebensweisheit beruht auf einer ausgedehnten Reihe von Einzelbeobachtungen, sein Staatsrecht auf Präcedenzfällen, seine Politik ist ganz Tradition."

Chaucer ist derjenige Dichter Englands, welcher in der Anlehnung an das Fremde die nationale Eigenthümlichkeit zuerst zu einem freieren und bedeutenderen, ja in Bezug auf das Volksthümliche fast mustergiltig zu nennenden Ausdruck brachte. Ein Kenner des klassischen Alterthums sowohl, wie der damaligen französischen und italienischen Literatur, die er in ihrer Heimath selber studiert, bearbeitete er verschiedene ihrer Dichtungen und übte besonders durch seine von Boccaccios Decamerone angeregten und unvollendet gebliebenen Canterbury Tales (um 1393), einem ganz aus englischem Geiste geborenen Werke voll frischester Lebensbeobachtung und ächtem und dabei quellenden Humor, eine außergewöhnliche, nachhaltende Wirkung aus. Sammelwerke dieser Art erschienen schon früher in England, so The process of the sevyn sages und die englischen Gesta romanorum, doch keines von einer ähnlichen Kraft der Farbe, keines von dieser zwar ganz naiven und realistischen, aber dabei künstlerischen Gestaltungskraft, keines das sich den Fesseln der Scholastik in gleichem Umfang entrungen hätte. Chaucer hatte dem englischen poetischen Geiste damit eine neue Bahn eröffnet, eine neue Richtung gegeben. Keiner seiner unmittelbaren Nachfolger hat ihn auf seinem Wege aber nur annähernd erreicht, weder Gower noch Occleve, noch der ihm an Talent und an umfassender literarischer Bildung noch am nächsten stehende Lydgate, der ebenfalls wieder als Bearbeiter eines Boccaccio'schen Werkes erscheint, aber nicht eines volksthümlich nationalen, sondern, mit Beihülfe einer französischen Uebertragung, des in lateinischer Sprache geschriebenen: De casibus virorum et feminarum illustrium. Chaucer eilte in seinem Lande der Zeit um mehr als ein Jahrhundert voraus. Selbst die Nachahmungen italienischer Dichter verlieren sich wieder und wenn sich auch hier und da ein von dorther kommender Einfluß, wie z. B. in verschiedenen der damals erscheinenden bukolischen Dichtungen zeigt, kommt er meist nur von den in lateinischer Sprache geschriebenen Werken dieser Art und ist dabei fast immer durch Frankreich vermittelt.

Unter Heinrich VIII. tritt zwar directer Einfluß national ita-

lienischer Dichtung in den Sonetten Lord Surrey's wieder hervor, welche eine reichere Nachfolge aus der englischen Aristokratie hatten. Allgemeiner aber wird das Studium der italienischen Sprache erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Jetzt erscheint fast gleichzeitig mit Chaucer's Canterbury tales, Gower's Confessio amanti, Lydgate's Troy-book in neuen prachtvollen Ausgaben eine ganze Reihe italienischer grammatischer Werke, wie Principal rules of the italian grammar with a dictionarie for the better understanding of Boccase, Petrarche and Dante, gathered into this tongue by William Thomas.*) Ihnen folgten Uebersetzungen italienischer Novellensammlungen, welche neben den schon früher erwähnten ähnlichen Werken und den alten Sagenbüchern La morte d' Arthur und The seven wise masters die hauptsächlichsten Quellen der romantischen Dramen der Shakespeare'schen Zeit bildeten. Als früheste nennt Warton (III. 382.) The hundred mery tayles (1557), eine Bearbeitung der unter dem Titel: Les cent nouvelles, um 1500, in französischer Sprache erschienenen Novellensammlung, welcher 1566 William Paynter's: Palace of pleasure folgte, der 60 Novellen von Boccaccio und eine große Zahl anderer von Bandello enthält, denen aber zum Theil nur die Bearbeitungen des Franzosen Belleforest zu Grunde liegen. Gleichzeitig erschienen „Certaine tragicall discourses by Geffraie Fenton“ ebenfalls dem Italienischen nachgebildet, sowie 1571 The forest von Thomas Fortescue, welcher einer spanischen Bearbeitung italienischer Novellen folgte. Ihm reihte sich 1580 eine Uebersetzung Bandello'scher Novellen von W. W., 1585 George Whetstone's Heptameron, 1587 die Tragical tales von Turberville, 1589 The Chaos of histories, 1596 The Orator von Alexander Sylvain an.

Die Ursachen, warum das Vorbild Chaucer's unmittelbar so geringe Nachfolge hatte, lagen zum Theil in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit. Nachdem schon Roger Baco auf das Studium der Natur, als eine der wichtigsten Quellen menschlicher Erkenntniß, hingewiesen hatte und energisch für eine Reform der Kirche aufgetreten war, wurde letztere von Wikleff wieder aufgenommen. Er forderte energisch zu einer Reini-

*) Siehe darüber: Thomas Warton, History of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London, 1840. III. p. 374.

gung der christlichen Glaubenslehre von menschlichen Zusätzen auf, verwarf verschiedene ihre Glaubensartikel und bahnte auf diese Weise bereits eine Reformation der Kirche an, wobei er auch außerhalb Englands zahlreiche Anhänger fand. Die Hierarchie setzte zwar die Verwerfung seiner Lehre bei der Universität Oxford durch, wagte jedoch nicht, ihn in seiner Stellung als Geistlicher anzutasten, theils wegen seines Anhangs im Volk, theils wegen des Schutzes, den ihm die Regierung zu Theil werden ließ, weil er zugleich als Verfechter der nationalen und der königlichen Rechte gegen die Anmaßungen des päpstlichen Stuhles und des Klerus auftrat. Seine Lehre wirkte auch nach seinem Tode (1384) noch fort, wie die von Huß ausgehende Bewegung ja wesentlich auf ihr mit beruht, daher die Verurtheilung dieses letzteren auf dem Concile zu Constanz (1415) zugleich mit einer Verurtheilung der Lehre Wikleff's verbunden war. Trotz der Verfolgungen, welchen die Anhänger derselben (Wiklefiten und Lollharden) jetzt ausgesetzt waren, hielten sie doch an ihr fest, so daß die später von Luther ausgehende Reformation bereits vielfach den Boden für sich bereitet fand. Doch gelang es der englischen Geistlichkeit um so mehr, den sich in diesen Bewegungen ankündigenden Geist einer neuen Zeit in Kirche und Wissenschaft vorerst zurückzudrängen und ihm die aufgefundenen neuen Quellen der Erkenntniß abzugraben, als die gerade damals ausbrechenden Kämpfe der beiden Rosen ein noch dringenderes Interesse heraufbeschworen. Wie rasch und tief man durch diese Bemühungen, welche durch die Trägheit der Mönche und Geistlichen nicht wenig begünstigt wurden, wieder in's tiefere Mittelalter zurücksank, läßt sich aus der Thatsache erkennen, daß unter der Regierung Heinrich's V. die Universität von Cambridge, um die öffentlichen Gebete und Epistel anfertigen zu können, einen Italiener, Namens Cajus Auberius, anstellen mußte und die Universität Oxford 1468 dem Bischof von Lincoln, Chadworth, für seine Bemühungen um die Wiederherstellung des lateinischen grammatikalischen Unterrichts dankte, welcher seit länger an dieser Anstalt darnieder gelegen habe und ganz vergessen gewesen sei.*) Natürlich gab es auch Ausnahmen. Doch fing man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Bibliotheken wieder mit griechischen und römischen Schriftstellern zu bereichern an.

*) Warton a. a. O. II. 554.

Auch traten auf's Neue einzelne Uebersetzungen griechischer Werke in's Lateinische und lateinischer Schriften in's Englische hervor. Mit Ende des Jahrhunderts aber kamen die classischen Studien allgemeiner in Aufnahme. Etwas später machte sich Wolsey um die Hebung derselben durch die Gründung der Schule von Ipswich verdient. Auch errichtete er Lehrstühle für Rheotrik, humanistische Wissenschaft und für griechische Sprache zu Oxford. Heinrich VIII berief den in Tübingen lehrenden Robert Wakefield für griechische und für orientalische Sprachen nach Cambridge, wo diese Fächer bisher vernachlässigt waren. Doch wurden diese Neuerungen selbst noch damals von der Geistlichkeit heftig bebekämpft, besonders das Studium der griechischen Sprache, was gelegentlich sogar in der Gegenwart des Königs geschah.

Inzwischen wirkte Vieles zusammen, was die Herrschaft der römischen Kirche brechen mußte und der Entwicklung des neuen Geistes zu Hülfe kam. Zunächst die Blüthe von Handel und Gewerbe, die sich unter der geordneten straffen Regierung Heinrich's VII. entwickelt hatte und der Wohlstand, den sie unter der Einwirkung der Entdeckung Amerika's wieder zur Folge hatte. Sodann der erweiterte Gesichtskreis, der sich den erstaunten Blicken durch dieses, die Autorität der Ueberlieferung mächtig erschütternde Ereigniß, sowie durch die Entdeckung einer untergegangenen hochentwickelten Cultur eröffnete. Endlich aber auch die auf ganz neue Ziele hinarbeitende, das Verhältniß des Menschen zur Welt in einem ganz neuen Lichte auffassende humanistische Weltansicht und Lehrmethode, die sich der alten scholastischen feindlich gegenüberstellte, und die Seele von einem auf ihr lastenden Drucke, das Auge wie von einer Binde befreite. Denn all dies zusammen mußte das Lebensgefühl jedes Einzelnen und sein individuelles Selbstgefühl, daher auch das Nationalgefühl, durch das sich der Einzelne mit den Andern zu einer bestimmten Stammesgemeinschaft verbunden wußte, auf's Mächtigste erregen und steigern, sowie den Unternehmungsgeist beflügeln und ihm neue und höhere Ziele anweisen.

Es würde unter diesen Umständen kaum eines weiteren äußeren Anstoßes bedurft haben, damit die alten reformatorischen Ideen auf dem Gebiete der Kirche in England erwachten, jedenfalls aber ist es nicht zu verwundern, daß als die in Deutschland hervortretende reformatorische Bewegung auch zu ihm jetzt herüberdrang, sie hier der Gemüther sich im Sturme bemächtigen konnte. Heinrich VIII., der

wegen seiner anfänglich gegen die Reformation eingenommenen Haltung von Leo X. den Titel Vertheidiger des christlichen Glaubens erhalten hatte, würde allein um seiner Liebe zu Anna Boleyn willen wohl kaum bis zu einem Bruche mit der katholischen Kirche geschritten sein, wenn er sich hierbei nicht in Uebereinstimmung mit einem großen Theil der Nation gewußt, wenn dieser Bruch sich nicht hierdurch zu einer noch weiteren Stärkung der königlichen Gewalt hätte benutzen lassen. Allerdings gerieth dieser Fürst, indem er die kirchliche Macht mit der weltlichen in sich zu vereinigen suchte, in eine Zwischenstellung, welche ihn die beiden feindlichen Parteien abwechselnd zu bekämpfen nöthigte, ohne die eine oder andere doch ganz befriedigen zu können; ein Kampf, der sich auch unter seinen Nachfolgern noch fortsetzte, in welchem das Selbst- und das Freiheitsgefühl, der nationale Geist des Volkes aber nur weiter erstarkte. Mitten in diesem Kampfe wurde nun auch das neue nationale Drama der Engländer geboren. Von ihm theils gehemmt, theils gefördert, entwickelte es sich zwar zu einer von keiner andern Nation wieder erreichten Bedeutung und Blüthe, fand aber auch nach einer nur allzukurzen Herrlichkeit in ihm zuletzt seinen Untergang.

II.

Anfänge des nationalen weltlichen Dramas.

Quellen und Einflüsse des neuen englischen Dramas. — Erste Keime eines weltlichen Dramas. — Anfänge des Lustspiels. — John Heywood. — Nachahmungen und Uebersetzungen lateinischer und italienischer Lustspiele. — Dramen mit kirchlicher Tendenz. — Nicholas Udall. — Anfänge der Tragödie. — John Bale. — Populäre Geschichtswerke. — Thomas Sackville und Thomas Norton — Das gelehrte Drama. — Richard Edwards. — Erneuter Einfluß der Italiener. — John Still. — Die ersten Historien. — Das Lustspiel.

Das neue weltliche Drama hat sich in England aus zwei verschiedenen Quellen unter noch mannichfachen anderen Einflüssen und Einwirkungen entwickelt. Diese Quellen waren das mittelalterliche Drama in seinen verschiedenen Formen und das alte classische griechisch-römische Drama. Die übrigen Einflüsse kamen ihm theils von dem Geiste der Renaissance, theils von dem der Reformation. Wie aber

der reformatorische Geist nur noch dazu diente, den nationalen Geist des englischen Volkes weiter zu kräftigen, so überwog in jenem Bildungsprocesse sein Einfluß auch wieder denjenigen der Renaissance, so waren die Formen des heimischen mittelalterlichen Dramas doch noch maßgebender dabei, als die des altclassischen und des diesem nachgebildeten romanischen Dramas. Gewiß würde es möglich gewesen sein, auch ohne Einfluß der Renaissance, nur aus den Formen des mittelalterlichen Dramas, ein neues, dem neuen Geiste der Zeit entsprechendes weltliches Drama zu schaffen, wie ja in ihm die Keime dazu schon seit länger mehr und mehr sichtbar wurden. Nie aber würde es dann die Gestalt gewonnen haben, in der es uns heute vorliegt und die es in Shakespeare's Händen gewonnen hat. In einem wie starken Gegensatz selbst noch dessen Drama zu dem der Alten und zu dem Drama der romanischen Völker steht, so ist es der Renaissance doch mehr, als man auf den ersten Blick vielleicht anzunehmen bereit ist, verschuldet. Es ist eine vielverbreitete Meinung, daß das mittelalterliche Drama der Engländer sich nur in den Formen der Miracle- und Moralplays, der pageants und höfischen Festspiele entwickelt und es ihm trotz des realistisch volksthümlichen Zugs, der mehr und mehr in den verschiedenen Formen desselben hervortrat, an rein weltlichen realistischen Spielen gefehlt habe, wie wir sie bei Italienern und Franzosen in den Farsen doch vorfanden; wenn man dafür auch keine weiteren Gründe hat, als den Mangel an jeder historischen Ueberlieferung. Doch sind selbst die Nachrichten, die wir von den höfischen Festspielen, den Interludes, haben, so unbestimmt und so kärglich, daß wir über Form und Charakter dieser Spiele kaum etwas Bestimmteres aussagen können. Es ist keineswegs ausgemacht, daß sie alle ausnahmlos von einem allegorischen Charakter gewesen sein müssen. Dagegen ist es bezeugt, daß schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts Professions-Schauspieler in den Städten, ja selbst in Abteien und Klöstern spielten, daß zu Heinrich's VI. Zeit, als die Moralplays doch erst im Entstehen begriffen waren, schon Histrionen das Land durchzogen. Sollten diese wirklich nur immer Miracleplays gespielt haben? Sollten die Players und Interludentes Richard III., die players of interludes Heinrich's VIII. und seiner Barone immer nur allegorischen Charakters gewesen sein? Denn damals hielten sich schon die Lords Ferrer, Clinton, Oxford, Buckingham und der Herzog von

Northumberland solche Spieler, welche zugleich das Recht in fremden Häusern zu spielen und im Lande herumzureisen besaßen, und auch der Spieler der Städte Coventry, Wycombe, Milend, Wyneborne, Kingston, Essex wird damals gedacht.

1303 war den Geistlichen allerdings schon verboten worden, Mirakelspiele zu spielen. Doch nicht nur, daß diese Verbote nicht allenthalben befolgt wurden, sehen wir auch noch die Bürgergilden, die Parish-Clerks, die Choristers und Chorknaben mit dafür eintreten, und den Erwerbsschauspielern gelegentlich das Recht derartige Stücke zu spielen absprechen, was z. B. aus einer Eingabe der Choristers von St. Paul in London an Richard II. im Jahre 1378 hervorgeht, in der diese den König ersuchen „unwissenden und unerfahrenen Personen die Darstellung von Stücken der heiligen Schrift zu verbieten, da solches zum großen Nachtheil der Geistlichkeit geschehe, welche große Summen auf diese für das bevorstehende Weihnachtsfest vorbereitete Darstellung verwendet hätte“.

Schon frühe zeigten die englischen Miracle- und Moralplays, sowie auch die Pageants weltliche, realistische Elemente. Die heiligen und die allegorischen Figuren gewannen eine immer realistischere und naturalistischere Ausführung. Auch das Stoffgebiet der Miracleplays wurde durch die Aufnahme der Legende erweitert, bei der man der geschichtlichen vor der biblischen allmählich den Vorzug gab. Die allegorischen Figuren der Moralplays aber gewannen immer mehr die Gestalt von wirklichen Individuen. Auch mischten sich hier unter die allegorischen, wie dort unter die heiligen Gestalten solche des wirklichen Lebens mit ein. Dies alles weist offenbar auf ein Drängen zum weltlichen Drama hin, das sich auf diese Weise schon allein aus dem kirchlichen Drama hätte entwickeln können. Gleichwohl entsteht hier die Frage, ob es diese Richtung nur unter dem Einfluß des veränderten Geistes der Zeit und in Folge eines nach entschiedenerer dramatischer Entwicklung verlangenden Dranges oder noch mit unter der Einwirkung eines schon seit länger nebenherlaufenden weltlichen Dramas einschlug?

Ich will nicht darnach fragen, wie die Stücke beschaffen sein mochten, welche nach Bischof Bale, Robert Boston zur Zeit Eduard II. (1307—27) geschrieben hat, und die ersterer bereits Tragödien und Comödien nennt, mit welchen Namen er auch seine eigenen, den Uebergang zum

historischen Drama bildenden Stücke bezeichnet. Ich will nur darauf hinweisen, daß die ganz weltlich realistischen Interludes des John Heywood, von denen die ersten spätestens 1520 geschrieben sind, Stücken wie Tom Tyler and his wife (1578), in denen allegorische und realistische Figuren sich mischen und in denen sich hierdurch ein Uebergang vom allegorisch mittelalterlichen in's realistisch-weltliche Drama darzustellen scheint, lange vorausgingen.

Trat Heywood mit seinen ganz realistischen, schwankartigen Stücken erst in Folge eines solchen Ueberganges, oder trat er schon vor diesem, dann nur scheinbaren, Uebergange als Schöpfer einer ganz neuen Gattung oder als der Verbesserer einer besondern Art schon lange nebenherlaufender Spiele auf? Warum auch sollte es nicht neben den uns durch Ueberlieferung bekannt gewordenen mittelalterlichen Spielen, dergleichen weltliche Spiele gegeben haben, die sich als Stegreifspiele der Ueberlieferung vielleicht völlig entzogen oder als Kunstübungen verachteter Histrionen einer solchen Beachtung nicht werth befunden wurden. Spiele dieser Art konnten ja schon durch fremde Schauspieler herübergebracht worden sein. Lange vor Heinrich VII., von dem es bekannt ist, daß er eine Truppe französischer Schauspieler an seinen Hof brachte, dürften diese hier schon Verdienst und Erwerb gesucht haben.

Wie es sich aber auch hiermit verhalten mag, so steht so viel doch fest, daß mit dieser Art Stücken das neue weltliche Drama der Engländer begann und dieses also ebensowenig wie das der Italiener und das der Franzosen von der Tragödie seinen Ausgang nahm. Lustspiele sind freilich die schwankartigen Dialoge John Heywood's noch nicht. So gering der dramatische Werth derselben aber auch heute erscheinen möchte, in dem Verhältnisse zu ihrer Zeit müssen sie immer als bedeutende Erscheinungen begrüßt werden. Es sind die ersten entschiedenen Kundgebungen eines dem Mittelalter abgewendeten Geistes auf dem Gebiete des Dramas in England, von denen wir wissen; um so bedeutender als sie der Unterhaltung des Hofes zu dienen bestimmt waren. Wenn sie zunächst auch keine weitere Folge gehabt haben sollten, müssen sie doch, nach Allem, was uns bis jetzt darüber bekannt, als der Ausgangspunkt des Lustspiels der Engländer betrachtet werden.

John Heywood, in London geboren, erhielt seine Erziehung zu

Oxford. Thomas Moore, der an dem frischen, begabten, von Witz, Lebenslust und Humor überströmenden Gesellen großes Behagen fand, empfahl ihn der Gunst seines Königs. Er war der Liebling Heinrich's VIII., nicht minder der seiner Tochter Maria. Noch von Eduard VI. ward er geduldet. Dagegen hielt er bei Elisabeth's Thronbesteigung es doch für gerathen, den heimathlichen Boden zu fliehen. Er starb 1565 im freiwilligen Exil zu Malines. Nicht nur sein Witz und seine unerschöpflichen Späße, auch sein Talent zur Musik machten ihn zur Seele der Unterhaltung. Seine damals berühmten Epigramme, (man zählt deren über 600) erwarben ihm den Namen des Epigrammatikers. Man kennt sechs Plays oder Interludes, die ihm mit voller Sicherheit zuzuschreiben sind. Von ihnen scheint das älteste The merry play between the pardoner and the frere, the curate and neigbour Pratte zu sein, welches auf ein Ereigniß des Jahres 1521 anspielt. Es wurde erst 1533 gedruckt.*) Der Vorgang ist folgender. Ein Pfarrer hat einem Ablaßkrämer und einem Mönch den Gebrauch seiner Kirche gestattet, jenem um Reliquien darin feil zu bieten, diesem um eine Fastenpredigt zu halten. Sie gerathen jedoch, sich hierdurch gegenseitig Concurrenz machend, mit einander in Streit. Von Worten kommt es zu Schlägen. Vergeblich sucht der Pfarrer den Zwist zu schlichten. Er muß den Nachbar zu Hülfe rufen, was zwar die Einigkeit der Streiter, doch nur zum Nachtheil der Vermittler herbeiführt, da sie nun selbst das Object der gemeinsamen Prügelwuth der ersteren werden und endlich froh sind, mit heilen Knochen davonzukommen. Man sieht, es ist äußere, wenn auch noch rohe, Bewegung genug in dem unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Schwank. Das rednerische Element überwiegt zwar noch immer. Die Gespräche sind aber nicht mehr blos auf verschiedene Personen vertheilte Reden oder Monologe. Es ist doch eine Art von dramatischem Leben darin. — The play of the weather (ebenfalls 1533 gedruckt**) besteht nur theilweise aus Personen des wirklichen Lebens, zum Theil ist das Personal der Mythologie entnommen. Die realistische Behandlung ist aber gewahrt. Phöbos, Saturn, Aeolos und Phoebe, als privilegirte göttliche Wetter-

---

*) In den Percy society Publications v. XX von Fairholt, sowie in Hazlitt's edition of Dodsley's old plays v. I 1874 enthalten.

**) In der Chiswick press abgedruckt.

macher verklagen einander bei Zeus, weil einer dem andern in's Handwerk pfuscht. Zeus ruft die Menschen als Zeugen auf. Vertreter aller vom Wetter besonders abhängenden Gewerbe eilen herbei. Es ist der Widerspruch der Interessen und das Ungereimte in den Forderungen der Menschen an die Natur, was hier zu Tage tritt und vom Dichter in seiner derben lustigen Weise gegeißelt wird. In gleichem Geist sind ferner: The merry play between Johan Johan, the husbande, Tyb, hys wife, and Sir Jhon, the priest (1533)*); The four P's (nämlich the palmer, pardoner, 'potacary and pedler)**) nicht vor 1543 gedruckt; The play of love und The dialogue of wit and folly***) gehalten.

Es sind nur wenig Stücke bekannt, die sich der Form und Manier Heywood's unmittelbar anschließen, so Rastell's Dialogue of Gentliness and nobelitie und Bulleyn's Death. Seine realistische Darstellungsweise wirkte aber gewiß noch auf verschiedene erhalten gebliebene, von fremden Mustern angeregte und ihnen nachgebildete Stücke mit ein, wie auf das 1530 veröffentlichte Calisto and Meliboea, den 1537 aufgeführten Thersites, auf Udall's, wahrscheinlich um 1540 entstandenen, vom Miles gloriosus beeinflußten Roister Doister und das Interlude of Jack Juggler (gegen 1545), welchem die Andria des Terenz zu Grunde liegt. In diesen Stücken zeigt sich zum ersten Male der Einfluß des classischen und romanischen Dramas auf das englische, zugleich aber auch, in welchem eigenthümlichen, dem nationalen Charakter entsprechenden Sinne dasselbe hier aufgefaßt wurde.

Doch macht sich der Einfluß des ersteren auch noch in anderen, zum Theil früheren Erscheinungen bemerkbar. Schon bei den Festen, welche 1514 gelegentlich der Ratification des Friedenvertrags in Greenwich gefeiert wurden, kam ein in lateinischer Sprache verfaßtes Interlude mit zur Darstellung. 1520 wurde ebendaselbst vor dem König ein Lustspiel des Plautus in lateinischer Sprache zur Aufführung gebracht. 1529 erschien die lateinische Comödie Acolastus von Palsgrave,†) die 1540 auch noch in's Englische übertragen wurde. 1530

*) In der Chiswick press abgedruckt.

**) In Dodsley's Select old plays I. und in Ancient British drama I. enthalten.

***) In den Percy soc. publ. XX. von Fairholt.

†) John Palsgrave, ein Gelehrter, der zur Zeit Heinrich VII. u. Heinrich VIII. blühte, machte sich durch seine Bemühungen um die grammatikalische Ausbildung

folgte eine Uebersetzung der Andria unter dem Titel: „Terence in Englysh."

Der Einfluß, den das classische Drama hiernach bisher in England gewonnen hatte, ist freilich gering. Dies erklärt sich aber nicht nur aus der demselben widerstrebenden nationalen Eigenthümlichkeit, sondern auch aus der noch immer nur wenig verbreiteten Kenntniß desselben. Doch dürften wohl manche der unter ihm noch entstandenen Werke verloren gegangen sein. Die geringe Zahl die von den durch die kirchliche Bewegung beeinflußten Dramen erhalten geblieben ist, läßt auch hierauf zurückschließen.

Im Jahre 1527—28 wurde in Gray's Inn vor Wolsey ein Stück gegeben, welches nach Hall Anspielungen auf die Verschwendung des Hofs, nach Holinshed aber religiöse Anzüglichkeiten enthielt und die Verhaftung des Autors, John Roo, zur Folge hatte. Wogegen fast gleichzeitig von einem andern, von John Rightwise, dem Vorsteher der Chorknaben von St. Pauls verfaßten und vor Heinrich VIII., Wolsey und dem französischen Gesandten in Greenwich zur Aufführung gebrachten Stücke berichtet wird, in welchem Luther mit seiner Frau dem Gelächter preisgegeben wurde. Im Jahre 1533 erfolgte das erste Verbot aller Art Bücher und Spiele, welche Anzüglichkeiten auf die kirchlichen Streitigkeiten und Doctrinen enthielten. Daß diesem Verbote nicht allenthalben Folge geleistet wurde, geht aus den Wiederholungen desselben hervor. 1543 wurde es sogar zum Parlamentsbeschlusse erhoben. Mit der Thronbesteigung der Maria wurden diese und andere Erlasse noch bedeutend verschärft. Dies alles weist darauf hin, daß damals eine bedeutende Zahl religiöser Tendenzstücke entstanden sein mußten, die aber fast alle untergegangen sind. Die Bale'schen Stücke, auf die ich sofort etwas näher eingehen werde und einige wenige Namen, wie der John Huss des Ralph Ratcliff und De papatu von Udall sind Alles, was davon erhalten geblieben ist.*)

Nicholas Udall, um 1506 in Hampshire geboren, trat 1520 in das Corpus Christi College in Oxford ein. 1532 war er mit Leland an einem Pageant zur Einzugsfeier der Königin Anna Boleyn be-

---

der französischen Sprache verdient; sein L'Eclaircissement de la langue française erschien 1530.

*) Aus späterer Zeit existirt Free Will, a tragedy in which is set forth the devlish devise of the popish religion von Henry Cheeke. 4to. No date.

theiligt. Um 1534 war er als Hauptlehrer an der Schule von Eton, später an der von Westminster angestellt, 1553 erhielt er das Rectorat von Celborne auf der Insel Wight, von wo er 1555 an die Schule in Winchester zurückkehrte, wo er 1566 starb. Er soll noch mehrere Comödien, wahrscheinlich für Schulzwecke verfaßt haben, am berühmtesten ist er durch seinen Ralph Royster Doyster und durch seine Uebersetzung der Paraphrase über das neue Testament von Erasmus geworden. Ralph Royster Doyster wird als das erste englische Lustspiel angesehen, weil er, obschon auf Grund lateinischer Ueberlieferung und nicht ohne schulmeisterliche Pedanterie, doch in einem volksthümlichen Sinne geschrieben ist. Die Figuren sind sämmtlich dem englischen Volksleben entnommen.

Die Anfänge der Tragödie fallen nicht nur in eine spätere Zeit, sondern ihr Entwicklungsgang ist auch ein andrer. Früher als in den übrigen Ländern hatte sich, wie wir gesehen, eine nationale Geschichtsschreibung in England entwickelt. Historische Elemente traten schon früh in die Pageants, öffentlichen Festspiele und, wenn auch zunächst nur in legendärer Form oder im Sinne der Allegorie, in die Mirakelspiele ein. Der älteste Versuch historische Ereignisse zu selbständiger dramatischer Darstellung zu bringen, liegt in dem Hox-Tuesday-spiel vom Jahre 1416 vor, welches den Sieg der Männer von Coventry über die Dänen feierte. Es war jedoch kein eigentliches Drama, sondern ein pantomimisches, von einzelnen Reden unterbrochenes Festspiel. Der 1529 in Chester zur Aufführung gekommene Kinge Robert of Cicylie nähert sich dagegen dem historischen Drama schon an; denn obschon der Stoff ganz legendenhaft ist, erscheint darin das Hauptgewicht doch auf den Charakter des Helden und auf ein wahrhaft dramatisches Moment seiner Charakterentwicklung gelegt. Robert von Cilcien hält sich für mächtiger selbst noch als Gott. Ein Engel nimmt, während er schläft, seine Gestalt an, usurpirt seinen Thron und behandelt den König als seinen Narren. Dieser kommt hierdurch in einen solchen Zustand der Erniedrigung, daß er die Hunde des Schloßhofs beneidet. In dieser Gestalt muß er den Engel-König auch nach Rom begleiten, wo neue Prüfungen seiner harren, bis er endlich gebessert in sein Königreich wieder eingesetzt wird.

Um diese Zeit wurde vor Wolsey auch eine lateinische Tragödie, Dido, von dem schon früher erwähnten John Rightwise, gespielt. Es

ist das erste Zeichen des Einflußes der classischen Studien auf das Gebiet des ernsten Dramas. Doch wissen wir nicht, ob und in wie weit darin schon eine Nachahmung römischer oder griechischer dramatischer Muster vorliegt. Bale gedenkt einer Reihe von Comödien und Tragödien, welche Ralph Radcliffe (gest. bald nach 1553) für die von ihm 1538 zu Hitchin in Hertfordshire gegründete Schule geschrieben und die er noch selber gesehen hatte. Außer der schon berührten „Tragödie" The burning of John Huss erwähnt er folgende als Comödien bezeichneten Stücke Dives and Lazarus, Patient Griseldis, The friendship of Titus and Gesippus und Chaucer's Melebee, sowie die als Tragödien bezeichneten Job's afflictions, The delivery of Susannah, Jonas und The Fortitude of Judith. Sie wurden niemals gedruckt und wir wissen nichts von ihrer Beschaffenheit, allein es scheint, daß einige davon sich dem weltlichen Drama noch entschiedener genähert haben, als Bale's eigene Stücke. Gewiß waren es nicht die einzigen Schulcomödien der Zeit. Auch Henry Barker, Lord Morley, (gest. 1556), soll nach Bale unter Heinrich VIII. verschiedene „Tragödien und Comödien" geschrieben haben, von denen uns aber nicht einmal die Namen mehr vorliegen.

John Bale, dessen dramatische Arbeiten theilweise erhalten geblieben sind, wurde 1495 zu Suffolk geboren. Er empfing seine Erziehung in einem Kloster von Norwich, bezog dann das St. John's College zu Cambridge und wurde hier Protestant. Er gehört zu den dem Papstthum feindlichsten Schriftstellern der Zeit. Seine Schriften haben fast durchgehend einen polemischen Charakter, selbst einige seiner dramatischen Werke, was schon aus den Titeln derselben „Upon both Marriages of the king;" „Of the impostures of Thomas Beckett;" „The treacheries of the papists und Corruptions of the divine laws" hervorgeht. Ein Günstling Cromwells, der ihn gegen die katholische Geistlichkeit schützte, floh Bale nach dem Sturze desselben nach Holland. Von Eduard VI. zurückberufen, wurde er mit dem irischen Bischofssitze von Ossory belehnt. Die Thronbesteigung der katholischen Marie nöthigte ihn aber auf's Neue zur Flucht. Unter Elisabeth wieder zurückgekehrt, verlebte er seine letzten Jahre friedlich als Pfründner zu Canterbury, woselbst er auch starb (1563.) Man kannte schon immer vier von ihm noch erhaltene Mirakelspiele: The three Laws of nature, Moses and Christ; God's Promises; John the Baptist's

preaching in the wilderness und The temptation of Christ. Erst 1838 aber ist von Payne Collier auch noch ein Manuscript The kinge Johan, a play in two parts, entdeckt und durch den Druck veröffentlicht worden. Es ist das merkwürdigste, der aus jener Zeit erhalten gebliebenen englischen Stücke und bildet nach dem, was wir bis jetzt von letzteren wissen, den Uebergang vom Miracle- und Moralplay zum historischen Drama. Es ist darin der Versuch gemacht, einen geschichtlichen Stoff, der zugleich ein vaterländischer war, in einer auf den damaligen politischen Zustand berechneten und dabei doch an die Formen des mittelalterlichen Dramas anknüpfenden Weise zur Darstellung zu bringen. Neben den historischen Figuren treten demzufolge auch allegorische Gestalten, wie die Englands, der kaiserlichen Majestät, des Adels, des Verraths, der bürgerlichen Ordnung, der Wahrheit, und endlich als Spaßmacher (vice), die des Aufruhrs mit darin auf. Indem Bale sich dabei von fremder Einwirkung fernhielt und in diesem Sinne ganz national erscheint, behandelt er den Untergang des schwächlichen Königs Johann in seinem Kampf mit der Kirche in einer Weise, welche die Sache der Reformation zu festigen und zu fördern strebt.

Wenn dieses Stück, wie es scheint, auch keine unmittelbare Nachfolge gehabt haben sollte, so ist es in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas doch von großer Bedeutung, nicht nur, weil es den Grund zu den späteren dramatischen Historien legte, sondern weil sich auch hier, soweit wir es beurtheilen können, zum ersten Male im ernsten Drama der Geist einer neuen Zeit in energischer Weise ankündigte, der an die Stelle der kirchlichen Auffassung von der Welt und vom Leben die historische setzte und so den Bruch mit dem alten kirchlichen Drama vollzog.

Dies hing ohne Zweifel mit der weiteren Entwicklung der nationalen Geschichtsschreibung zusammen. Der historische Sinn, das national-historische Interesse mußte in letzter Zeit nicht wenig durch Werke wie Fabyan's Chronicle of Concordance of histories (1485) und Hall's Chronicle gefördert worden sein. Jetzt (1559) trat noch das historische Reimwerk The mirrour of magistrates hinzu, dessen hauptsächlichster Mitarbeiter Sackville, Lord Buckhurst war, und das mit ihnen und der 1577 erschienenen Chronik von Holinshed zu den

wichtigsten Quellen der historischen Dramen der Shakespeare'schen Zeit gehört.

Thomas Sackville, Lord Buckhurst, Earl von Dorset*), 1536 zu Withyme in Sussex geboren, empfing seine Ausbildung zu Oxford und Cambridge. Durch seine Mutter, eine Tante Anna Boleyn's, machte er eine glänzende Carrière im Staatsdienst. Durch seinen Mirrour of magistrates erwarb er beträchtlichen Dichterruhm. 1567 wurde er von der Königin Elisabeth zum Ritter geschlagen. Später war er Gesandter in Frankreich. Auch als Ueberbringer des Todesurtheils an Maria Stuart, an dem er jedoch selbst keinen Antheil hatte, wird er genannt. Von nun an häuften sich Ehren über Ehren auf ihn. 1599 ward er zum Lord-Großschatzmeister des Reiches erhoben, eine Würde, welche von Jacob I., der ihn auch noch zum Earl von Dorset ernannte, auf Lebenszeit bestätigt wurde (1603). Fünf Jahre später, am 19. April 1608, starb er zu Whitehall. Thomas Sackville ist für die vorliegende Darstellung hauptsächlich durch die von ihm in Gemeinschaft mit Thomas Norton verfaßte Tragödie Gorboduc wichtig, die, nach der zweiten Ausgabe, auch unter dem Titel Ferrex and Porrex**) bekannt ist, insofern sie für die erste rein weltliche Tragödie der Engländer gilt.

Thomas Norton***), 1532 zu Sarpenhoe in Bedfordshire geboren, gehörte ebenfalls zu den bedeutenderen Männern der Zeit. Er war ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter, als welcher er sich die Gunst des Großschatzmeisters Burleigh gewann, der ihm auch eine Rathsstelle der City von London vermittelte, in der er sich große Verdienste erwarb. Er starb 1584 in seinem Geburtsort. Es scheint, daß Norton welchen Sackville schon kennen lernte, als er noch in London am Inner Temple studirte, es war, der den Plan zu der Tragedy of Gorboduc lieferte, da ihm auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe (1565) die drei ersten, Sackville nur die zwei letzten Acte zugeschrieben werden. Die Bearbeitung selbst bietet keinen individuellen Unterschied dar. Ob-

*) Biographia dramatica. London, 1782. — Ward, a. a. O. I. 107. Klein, a. a. O. II. 237.

**) Collier, II. 481. — Ward, a. a. O. I. 107. — Klein, a. a. O. II. 296.

***) Klein, a. a. O. II. 296. Das Stück ist abgedruckt in Dodsley's old plays I. und in Ancient British drama I.

schon nach römischen Vorbildern gearbeitet, hat diese Dichtung durch den vaterländischen Stoff doch einen nationalen Charakter gewonnen. Diese Doppelnatur stellt sich auch noch dadurch symbolisch dar, daß dem jeden Akt abschließenden antiken Chor, ein diesem vorausgeschickter englischer Dumb-show (Stummspiel) gegenübersteht. Der Dumb-show war ein pantomimischer Auszug der äußeren Handlung des Akts, welcher demselben in ähnlicher Weise voranging, wie das Argument oder der Introito des spanischen Dramas. Der Inhalt der Tragödie, welche 1561 zum ersten Male vor Elisabeth in Whitehall gespielt wurde, mithin eine noch frühe Arbeit der Dichter war, ist aber folgender. Gorboduc, König von Britannien, theilt bei Lebzeiten sein Reich zwischen seine Söhne, Ferrex und Porrex. Diese gerathen in Streit. Der jüngere tödtet den älteren Bruder, die Mutter aber rächt diesen Mord des geliebteren Sohnes in dem Tode des ersteren. Das Volk empört sich darüber. Vater und Mutter werden erschlagen. Der Adel erhebt sich rächend wider das Volk. Da es jedoch an einem rechtmäßigen Thronerben fehlt, zerfällt auch er wieder unter sich. Die Parteien gerathen in Kampf. Es ist ein Chaos, welches zuletzt Alles zu verschlingen droht. — An äußerer Handlung fehlt es also gewiß nicht. Den ungeheuren Stoff dramatisch zu bewältigen, würde es eines gigantischen Dichters bedurft haben. Sackville und Norton machten hierzu aber nicht einmal den Versuch. Vielmehr sind sie allem, was äußere Handlung und was Conflict heißt, wie Klein schon richtig bemerkt hat,*) vorsichtig aus dem Wege gegangen. Die tragischen Vorfälle werden fast sämmtlich in langen Reden nur referirt. Die Stärke der Dichter liegt einzig in der sprachlichen Behandlung dieser letzteren, welche ein gewisses stylvolles Pathos zeigen. Der richtige Blick dafür läßt sich schon aus der Wahl des Versmaßes erkennen. Gorboduc war nämlich auch dadurch epochemachend, daß er das erste in Blankversen (fünffüßigen reimlosen Jamben) geschriebene Drama ist, ein Versmaß, daß man den Italienern entlehnte und welches von Surrey bereits in seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide (1557) angewendet worden war. Es ist ohne Zweifel dem Wesen des Dramatischen am angemessensten, weil es dem individuellen, charakteristischen Gedanken- und Empfindungsausdruck die größte Freiheit gestattet und

*) Geschichte des englischen Dramas. II. Bd. S. 238.

doch der dramatischen Sprache einen stylvolleren Charakter verleiht, als es der Prosa möglich ist.

Mit der Regierung Elisabeth's begann überhaupt eine glücklichere Zeit für die Entwicklung der dramatischen Production. Die theatralischen Lustbarkeiten bildeten bald die Lieblingsunterhaltung der Königin nnd der Großen des Reichs, sie wurden von letzteren gegen die städtische Obrigkeit nicht selten in Schutz genommen und fehlten bei keinem Fest.

Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß uns nun plötzlich eine ziemliche Zahl erhalten gebliebener Stücke oder doch Namen derselben entgegentritt, obwohl beides nur von der Gunst des Zufalls abhängig war und wir hieraus durchaus nicht auf den Umfang und die Beschaffenheit der dramatischen Production der verschiedenen Epochen des uns vorliegenden Jahrhunderts zu schließen berechtigt sind. Sind doch die meisten uns erhalten gebliebenen Namen verloren gegangener Stücke ausschließlich den aufgefundenen Rechnungen der Hoffestlichkeiten (Accounts of the revels) *) entnommen, welche bei ihrer Unvollständigkeit gewiß über einen nur kleinen Theil der damaligen dramatischen Production und noch dazu in höchst dürftiger Weise Aufschluß geben. Bemerkenswerth aber ist, daß eine größere Zahl dieser Namen uns auf die rein weltliche Natur der durch sie bezeichneten Dramen zu schließen gestattet, die aber wohl weniger vom Gurboduc, als, wie dieser ja selbst erst, von den jetzt bekannter werdenden Seneca-Dramen beeinflußt worden sein dürften.

Schon 1559 war Jaspar Heywood, der Sohn des uns bekannten John Heywood, mit einer Uebersetzung der Troas, 1560 mit der des Thyestes, 1561 mit der des Hercules furens hervorgetreten. 1563 folgte Alexander Nevyle mit Oedipus, 1566 John Studley mit Medea und mit Agamemnon. In diesem Jahre wurde die Aufmerksamkeit aber auch auf Euripides hingelenkt, dessen Phönizierinnen unter dem Namen Jocasta in einer Uebersetzung von Gascoigne und Kinvelmarsh aufgeführt wurden. Seneca, Plautus, Terenz blieben aber in diesem Jahrhundert die classischen Vorbilder und die höchsten Sterne am Himmel des damaligen Gesichtskreises der dramatischen Kunst. Be-

*) Man findet die Auszüge davon bei Collier, a. a. O.



merkenswerth ist, daß fast alle diese sogenannten Uebersetzungen den Charakter mehr oder minder freier Bearbeitungen haben.

Nach Puttenham's Urtheil (Art of poetry, 1556) soll neben Lord Buckhurst sich besonders Maister Edward Ferrys in der Tragödie und der Earl of Oxford und Maister Edwards in der Komödie hervorgethan haben. Von den beiden ersten ist uns aber nicht einmal der Name eines ihrer Stücke erhalten geblieben. Von Edwards zwar die zweier Stücke, von denen das einzig vorhandene, Damon and Pythias, aber kein Lustspiel ist, sondern eine Tragödie mit glücklichem Ausgang, die von ihm als tragicomedy bezeichnet worden ist.

Neben dem Gorboduc wurde im Jahre 1561 auch noch eine Tragödie „Julius Sesar" bei Hof gespielt. 1563 begegnet man hier einem Stücke von Edwards, 1564 einer Vorstellung von Udall's Ezechias, einem biblischen Stücke, welches in King's College zu Cambridge vor der Königin aufgeführt wurde. 1566 wird einer Vorstellung von Palamon and Arcyte von Edwards in Christchurchhall zu Oxford gedacht.

Richard Edwards, 1523 in Sommersetshire geboren, 1566 gestorben, war längere Zeit Lehrer am Corpus Christi College zu Oxford. Unter Eduard VI. gehörte er zu den Gentlemen von Lincoln's Inn, unter Elisabeth aber erhielt er das Amt eines Vorstehers ihrer Kapellknaben. Thomas Twin nennt ihn die Blüthe des Königreichs, den Phönix der Zeit. Auch Webbe in seinem Discourse of English poetry (1586) Puttenham und Meres (in Palladis Tamia) sind voll seines Lobes. Damon and Pithias *), das einzige Stück, das man von ihm heute kennt, behandelt den Stoff der Schiller'schen Bürgschaft und ist in gereimten Versen von ungleicher Länge geschrieben, giebt aber keine besonders hohe Vorstellung von der dramatisch-poetischen Fähigkeit dieses Dichters. Auch ist es kaum wahrscheinlich, daß er im Lustspiele wesentlich Besseres geleistet habe, da die dem Stücke eingemischten komischen Figuren und Scenen einen sehr niedrigen Begriff davon geben. Ward nennt es eines der plumpsten älteren Stücke des englischen Theaters. Palamon und Arcite soll freilich entschieden besser gewesen sein.

*) 1571 gedruckt. — In Dodsley's Old plays I. und in Ancient British Drama I. enthalten.

Auch der „lamentable tragedy, mixed full of pleasant mirth, containing the life of Cambises etc.“ von Thomas Preston mag hier noch gedacht werden, schon weil Shakespeare durch Falstaff in seinem Heinrich IV. darauf angespielt hat.

Inzwischen begann auch der Einfluß der italienischen Dichtung sich im Drama geltend zu machen. Schon 1562 bezieht sich Arthur Brooke in seiner metrischen Bearbeitung der Bandello'schen Novelle von Romeo und Julia auf ein Theaterstück, das auf der englischen Bühne damals gespielt worden sei und denselben Gegenstand dargestellt habe. Möglicherweise war es eine Bearbeitung von Luigi Groto's Hadriana. Daß man damals italienische Dramen in England schon kannte, dürfte aus einem Lustspiel von Thomas Rychards, Misogonus*), hervorgehen, dessen Entstehungszeit Collier aus inneren Gründen in das Jahr 1560/61 verlegt und welches nicht nur in Italien spielt, sondern auch in der Art der älteren italienischen Stücke durchweg in Stanzen, doch vierzeiligen, geschrieben ist. Die Bearbeitung von Ariosto's I suppositi unter dem Titel Supposes**) von George Gascoigne (geboren um 1537, gest. 1577), dem wir schon als Uebersetzer begegneten, setzt es aber ganz außer Zweifel. Ward bezeichnet die Supposes als das erste Beispiel eines in Prosa geschriebenen englischen Lustspiels. Indessen war ja schon Palsgrave's ursprünglich lateinisch geschriebene Comedy „Acolastus“ in englische Prosa übertragen worden.

Zu den unter italienischem Einfluß gedichteten und uns bekannt gewordenen Dramen, die in diese Periode fallen, gehören noch ferner die Tragödien Tancred and Gismunda und Promos and Cassandra.

Tancred and Gismunda***), im Inner Temple vor Königin Elisabeth 1568 gespielt, wurde nach der 30., dem Boccaccio nacherzählten Novelle in Paynters Palace of Pleasure von fünf Gentlemen jener Anstalt, von denen nur der Name R. Wilmots aus der Widmung bekannt geworden ist, ursprünglich in gereimten Versen verfaßt. Erst 1592 hat letzterer sie allein in Blankversen umgearbeitet. Sie ist ihrer Form nach ganz nach den Vorbildern Seneca's behandelt und

---

*) Bei Collier, welcher das Manuscript entdeckt, ausführlich behandelt.

**) Abgedruckt in Hawkin's Origin of the English Drama III.

***) In Dodsley's Old plays II.



mit langen Reden und Chören versehen. Dem Promos and Cassandra*) von George Whetstone liegt dasselbe Thema wie Shakespeare's Measure for measure und zwar die Novelle des Giraldi Cinthio zu Grunde, die Whetstone auch selbst in sein Heptameron of Civil Discourses aufnahm, der aber erst 1582, d. i. vier Jahre später, als das Drama im Drucke erschien.**)

In einem bedeutsamen Gegensatz zu diesen, unter fremdem Einfluß stehenden und mehr oder weniger von ihm beherrschten Stücken stand das in demselben Jahre mit den Supposes erschienene und ganz unmittelbar aus dem englischen Volksleben entwickelte Lustspiel Gammer Gurton's Needle***) Dies ist um so bemerkenswerther, als der Verfasser, John Still, geb. 1543 zu Grantham in Lincolnshire, ein Gelehrter war und es für seine Schüler geschrieben hatte, die es zu Christ College in Cambridge, wo er damals als Lehrer wirkte, vor der Königin Elisabeth aufführten. Obschon in Versen geschrieben, ist es doch in einem sehr niedren und was schlimmer ist in einem sehr breiten Tone gehalten. Der schulmeisterliche Pedantismus schlug wohl dem Dichter dabei ins Genick. Er knüpfte an den Vorfall an, daß ein altes Weib, Gammer Gurton, beim Flicken der zerissenen Hosen ihres Knechtes, Hodge, die Nadel, die sie im Gesäß derselben stecken gelassen hat, verloren zu haben glaubt. Dieser muthmaßliche Verlust setzt nach und nach das ganze Haus, ja selbst die Nachbarschaft in Bewegung, nicht am wenigsten Hodge, welcher die Hose schon wieder am Leibe hat und mit ihr die Nadel, nach der er gleichwohl auf's Eifrigste sucht. Es kommt zu wechselseitigen Anklagen, Beschuldigungen und Teufelsbeschwörungen, bis ein Reinigungseid, der auf Hodge's Sitzleder abgelegt wird, das Geheimniß ans Licht bringt, weil dieser

*) In the six old plays, on which Shakespeare has founded his Measure for measure etc.

**) Es haben sich noch verschiedene Namen von Stücken erhalten, welche hierdurch auf italischen Ursprung zurückweisen, aber verloren gegangen sind, so Cloridon and Radiamanta (1511), Theagines and Chariclea (1572), Pedor and Lucia und Herpetulus, the blue knight, and Perobia (1573), Phaedrastus (1574), Phigon and Lucia (1574), The paynter's daughter (1576), Three sisters of Mantua (1579), The history of the duke of Millayn and the Marques of Mantua (1579), The history of Ariodante and Ginevra (1582) etc.

***) Es wurde erst im Jahre 1575 gedruckt und findet sich in Dodsley's Old plays II.

unter dem Stiche der ihm dabei tief in das Fleisch dringenden Nadel laut aufschreien muß.

Es gehört fast selbst wieder in ein Lustspiel, daß Still, der mit 23 Jahren ein derartiges Stück für seine Schüler geschrieben hatte, als Vicedirector der Universität Cambridge, sich 1582 an demselben Ort, wo er es einst aufführen ließ, der Darstellung eines englischen Stücks vor der Königin widersetzte und auf der Darstellung eines lateinischen Stückes bestand. Er starb 1608.

Das volksthümliche, nationale Drama entwickelte sich also ungestört neben dem gelehrten und vom Ausland beeinflußten Drama weiter fort. Ja letzteres beförderte selbst dessen fernere Ausbildung noch. Zunächst freilich war die nationale Eigenthümlichkeit einer der hauptsächlichsten Gründe, daß das Drama zur Zeit noch so überaus unbeholfen blieb. Die Dichter vermochten sich um so weniger frei und harmonisch in den klassischen Formen zu bewegen, als sie dieselben meist auf die complicirten Stoffe der italienischen, französischen oder auch heimischen Novellen und Sagen und der chronikalischen Geschichtsbücher anwendeten und nach einer eigenthümlichen Ausdrucksweise dabei rangen.*)

Dies zeigt sich besonders auffällig in einem Stücke, welches erst 1587 vor der Königin Elisabeth in Greenwich zur Aufführung kam: The misfortunes of Arthur.**) Es wurde ebenfalls wieder von gelehrten Dichtern verfaßt, und zwar von nicht weniger als von acht Mitgliedern der Gray's inn society, unter denen sich kein Geringerer als der berühmte Francis Bacon befand. Als Hauptdichter aber wird Thomas Hughes bezeichnet. Der Stoff ist dem alten Gedichte Morte d'Arthur entnommen; die Behandlung und Form schließt sich aber fast noch enger an die classischen Regeln, als der alte Gorboduc, an. Auch hier finden wir wieder den Gegensatz von Chören und Dumb-shows. Ehebruch und Incest bilden die Verbrechen,

*) Doch fehlte es auch nicht an Stücken, die antike Stoffe behandelten. So wurde 1568 Orestes, 1571 Iphigenia, Ajax and Ulysses und Narcissus zur Aufführung gebracht, 1573 Alcmoeon, Quintus Fabius, Mamillia, Timocles, Perseus and Andromeda; 1576 Mutius Scaevola, Titus und Gesyppus, 1579 The Four Sons of Fabius, Alucius und Scipio Africanus, 1580 Pompey und endlich 1584 Agemennon and Ulysses, die aber sämmtlich verloren gegangen sind.

**) Abgedruckt in Collier's Five old plays.



welche den tragischen Untergang Arthurs und seines Sohnes Mordred herbeiführen. Bemerkenswerth ist, daß das Stück von dem Geiste Gorlois eröffnet wird, welcher Sühne für den an Arthur's Vater begangenen Mord fordert. Ward erinnert hierbei an die Eröffnungsscene von Seneca's Thyestes, der auch wohl die Quelle des ähnlichen Eingangs der Spanischen Tragödie war. Das Seneca-Drama stand dem Dichter überhaupt bei der Behandlung seines Werkes vor Augen. Andrerseits dürften aber einige Einzelheiten des letzteren auch wieder auf Shakespeare's Hamlet eingewirkt haben. Es ist bis auf die Chöre der beiden ersten Acte in Blankversen geschrieben, diese dagegen in gereimten achtzeiligen Stanzen. Die Sprache erhebt sich zuweilen zu bedeutender Höhe. Auch ein Gefühl für dramatischen Ausdruck macht sich bemerkbar, dem der Rhythmus des Verses untergeordnet erscheint. Der Gedanke bindet sich nicht an die Verszeile. Er greift oft frei von einem Vers in den anderen über.

Die Misfortunes of Arthur vermitteln unter den erhalten gebliebenen Stücken gewißermaßen den Uebergang von dem Bale'schen König Johann zu den vaterländischen Historien. Von ihnen mögen an dieser Stelle zunächst die folgenden fünf in Betracht gezogen werden: The famous victories of Henry V.; The troublesome Reigne of King John; The true chronicle history of King Leir; The true history of Richard III. und Sir Thomas More. Obschon sie vielleicht gleichzeitig mit Stücken derjenigen Dichter, welche ich im nächsten Abschnitte als Vorläufer Shakespeare's vorführen werde, oder selbst später als diese entstanden sind, gehören sie der Form ihrer Behandlung und der dramatischen Entwicklungsstufe nach, auf welcher sie stehen, wohl einer früheren Epoche an; wie ja auch bisher neben den neueren Formen des Dramas noch immer die alten Interludes, Moralplays, Allegorien nebenher liefen, worauf ich noch später zurückkommen muß.

The famous victories of Henry V. erschienen zuerst 1594 im Druck, müssen aber, nach Collier, schon 1588 gegeben worden sein, weil Tarleton, welcher in diesem Jahre starb, noch darin spielte. Collier weist sogar (a. a. O. III. 70.) auf die Möglichkeit hin, daß es bereits 1583 geschah. Der Dichter behandelt darin das wilde Treiben Heinrichs vor seiner Thronbesteigung, die Veränderung, die diese in seinem Charakter hervorrief, sowie seine ruhmvollen Siege in Frankreich. Das Stück umfaßt daher so ziemlich den ganzen Zeitraum von

Shakespeare's Heinrich IV. und Heinrich V. Es ist ohne jede Eintheilung in Scenen und Acte in einer gemeinen Prosa geschrieben, die hier und da, beabsichtigt oder nicht, in das jambische Versmaß übergeht, daher der Herausgeber es wohl auch so gedruckt hat, als ob es durchgehend in Verse getheilt wäre. Wahrscheinlich hat sich der Setzer nur an die Zeilreihen des Manuscriptes gehalten, was auch bei einigen älteren Ausgaben Shakespeare'scher Stücke stellenweise zu beobachten ist. So roh dieser älteste Henry V. hiernach erscheint, so glaubt man doch, daß Shakespeare nicht nur im Allgemeinen zu seiner Dichtung von ihm angeregt worden sei, sondern auch einzelne Stellen desselben nachgeahmt habe. Er würde, nachdem, was wir davon kennen, sich als die erste englische, in Prosa geschriebene Tragödie darstellen wenn Stephan Gosson nicht berichtete, daß schon vor 1579 Prosadramen dargestellt worden seien. Das Beispiel Lilly's, welcher seine Prosadramen spätestens 1582 zu schreiben begann, brachte die Prosa beim Drama wohl erst in größere Aufnahme.

The troublesome reigne of King John. in two parties, erschien 1591 im Druck. Dieses Drama ist theilweise in Prosa und in Versen geschrieben, die besonders im ersten Theile häufig gereimt sind. Man nimmt verschiedene Autoren an und erklärt die Aehnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Stück theils aus dem treuen Anschluß an die gemeinsame Quelle (die Holinshed'sche Chronik), theils folgt man der Annahme Tiecks, daß das ältere Stück dem Shakespeare'schen zu Grunde liege. Dieser hielt es sogar für eine frühere Arbeit des Dichters, was aber keine Zustimmung fand. Benützt hat aber dieser es sicher, wie sehr die Behandlung und der Geist beider Stücke von einander auch abweichen. Das Shakespeare'sche Stück hat z. B. die Prosa ganz von der Darstellung ausgeschlossen. K. Elze sagt mit Recht,*) daß sich der ältere King John zu dem Shakespeare'schen Werke wie ein roher Holzschnitt zu einem vollendeten Oelgemälde verhalte und unsern Haupt- und Staatsactionen sehr nahe komme.

The true chronicle history of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan and Cordella**) beruht, gleich dem Shakespeare'-

*) Einleitung zu König Johann in der Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. S. 123.

**) Ebenso wie die vorigen Stücke in Steevens Six old plays. Ersteres auch bei Tieck, Altenglisches Theater übersetzt.

schen „Lear", auf der Chronik des Holinshed. Die alte Fassung schließt sich aber noch enger an diese an und giebt wie sie dem Conflicte einen glücklichen Ausgang. Die Episode mit Gloster, die Figuren Kent's und des Narren, sowie Lear's Wahnsinn fehlen dem älteren Stücke. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, daß Shakespeare ihm irgend etwas verdankt, obwohl Tieck darin ebenfalls eine Jugendarbeit dieses Dichters erkennen wollte. Es wurde 1593 im Henslowe'schen Theater gegeben, was nicht ausschließt, daß es beträchtlich früher entstanden ist. Der Eintrag in die Buchhändlerlisten stammt aus dem Jahre 1594. Ein Druck ist erst von 1605 bekannt.

Diesen chronikalischen Stücken würde noch The life and death of Henry I., sowie The first part of the contention of the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedie of Richard duke of York and the death of good King Henry VI. zugefügt werden müssen, wenn das erste erhalten geblieben und es hinsichtlich der letzten entschieden wäre, daß darin wirklich zwei von dem Shakespeare'schen Heinrich VI. zweiter und dritter Theil verschiedene Stücke zu erblicken seien, da sie noch immer von Einigen für frühere und entstellte Versionen von diesen gehalten werden, daher ich auf sie noch zurückkomme. Ein noch überdies erhalten gebliebenes Stück, The true tragedy of Richard III. (1594), ist aber jedenfalls von dem Shakespeare'schen Drama verschieden, da der Gang der Entwicklung ein wesentlicher anderer ist.

The tragedy of Sir Thomas More,*) obwohl gleichfalls auf geschichtlicher Grundlage (Holinshed's Chronik) beruhend, nimmt den vorgenannten Stücken gegegenüber doch eine etwas gesonderte Stellung ein, weil darin das Hauptgewicht auf die Charakterentwicklung des Helden gelegt ist. Bemerkenswerth ist es noch deshalb, weil es ein Spiel im Spiele enthält, und zwar eine Moralität. Auch ist es eines der frühesten Beispiele des englischen Theaters von der Benützung zeitgeschichtlicher Ereignisse für die Bühne. Wenn es, wie man vermuthet, um 1590 geschrieben sein sollte, so würde Marlowe in seinem Massacre of Paris allerdings fast gleichzeitig einzeitlich noch viel näher liegendes, aber doch nicht, wie hier, dem politischen Leben des eigenen Landes angehörendes

---

*) Abgedruckt in Shakesp. soc. publ. v. J. 1844.

Ereigniß behandelt haben. In letzterem ist französischer Einfluß ganz unverkennbar, da schon ein Jahr früher (1589) in Frankreich La double tragédie du Duc et du Cardinal de Guise aufgeführt worden und im Druck erschienen war, in welchem derselbe Gegenstand dargestellt wird. Ueberhaupt waren derartige Stücke damals in Frankreich sehr in Aufnahme gekommen. Auch läßt sich der Einfluß, den die französische Bühne jetzt auf die englische auszuüben begann, noch aus den um 1594 im Druck erschienenen Uebersetzungen zweier Garnier'scher Stücke von Thomas Kyd und der Gräfin Pembroke erkennen.

Viel spärlicher als von der Tragödie sind aus dieser Periode die Nachrichten von der Comödie. Seit Still's Gammer Gurton's needle bis zu den Lustspielen Lilly's sind nach Collier von allem, was auf diesem Gebiete etwa entstanden ist, nichts als sechs Namen übrig geblieben, nämlich: As plain, as can be (1568), Six fools (1568), Jack and Jill (1565), Panecea (1575), The story of the Collier (1577) und The history of error (1577); doch ist es nicht einmal ausgemacht, daß man es dabei durchgehend mit Titeln von Lustspielen zu thun hat. Dagegen finden sich in den Theatrical Remembrancer (London 1788) noch einige andere Stücke als Lustspiele verzeichnet, die sogar theilweise im Druck erschienen, als: The longer thou livest, the more foule thou art (4to no date) und 'Tis good sleeping in a whole skine, beide von dem zu Elisabeths Zeit lebenden W. Wager; sowie The tyde tarieth no man (4to 1576) von G. Wapul.

III.

Die dramatischen Vorläufer Shakespeares.

Die Begründer des nationalen englischen Dramas. — Lilly und der Euphuismus. Seine Romane und seine Hofcomödien. — Thomas Kyd und die Spanish tragedy. — Nationaler und poetischer Geist der Zeit. — Die Playwrights und ihre Stellung in der Literatur und Gesellschaft. — George Peele. — Robert Greene. — Christopher Marlowe. — Thomas Lodge. — Thomas Nash. — Henry Chettle und Anthony Munday. — Anonyme, Shakespeare zugeschriebene Stücke. Das bürgerliche Trauerspiel. — Das gelehrte Drama. — Die Moral-Plays und höfischen Allegorien. Die Masken.

Die hier bisher in Betracht gezogenen Dichter des neuen weltlichen englischen Dramas hatten fast immer nur das Aeußere der dramatischen



Form in Betracht gezogen, ohne dabei in das innere Wesen derselben tiefer zu dringen. Selbst noch so war es zum Theil in höchst dürftiger, oder wo reicher und lebensvoller, so doch in meist plumper, ja roher Weise geschehen. Der epische Stoff hatte bei Uebertragung in diese sogenannte dramatische Form von Innen heraus keine wesentliche Umgestaltung erfahren. Es war, wenigstens bei der Tragödie, mehrentheils bei dem bloßen Bericht der Begebenheiten, welche ihn bildeten, geblieben, nur daß dieser jetzt auf verschiedene daran mehr oder weniger betheiligte Personen vertheilt war und in einem emphatischeren, rhetorischeren und von allgemeinen Betrachtungen unterbrochenen Tone zum Vortrag gelangte, Betrachtungen, welche noch dazu weniger von den Personen, welche sie darlegten, ausgingen und deren Charakteren und Situationen entsprachen, als vom Dichter angestellt wurden, der sie ihnen seinen besonderen Zwecken gemäß nur in den Mund gelegt hatte.

Jetzt aber trat eine Reihe von Dichtern hervor, welche theils mittelbar, theils ganz unmittelbar eine große Veränderung in der dramatischen Behandlung der Stoffe herbeiführten, den dramatischen Kern, die dramatischen Motive darin aufsuchten, um sie in ihrer Darstellung zur Entwicklung zu bringen, und so, wenn auch noch in sehr unvollkommener Weise, in das Wesen der Sache selbst drangen. Es ist wohl kein Zweifel, daß sie hierzu durch das eingehendere Studium der classischen, italienischen und französischen Dramatiker angeregt worden waren. Glücklicherweise verloren sie dabei nichts von ihrer Selbständigkeit und übten hierdurch einen großen Einfluß auf die neben ihnen heranwachsenden jüngeren Dramatiker, unter ihnen auf keinen Geringeren als Shakespeare, aus, daher sie wohl auch der Ehre zu würdigen sind, als die Vorläufer dieses großen Dichters bezeichnet und in gesonderter Darstellung von allen übrigen ihm vorausgehenden Dramatikern vorgeführt zu werden.

Der erste, dem wir hier zu begegnen haben, ist John Lilly (auch Lyly, Lily, Lylly, Lylie geschrieben).*) Obschon seine dramatische

*) Siehe Collier, a. a. O. III. 172. — The dramatic works of John Lilly by F. W. Fairholt. 2 v. — Fr. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen. Berl. 1860. III. S. 1. — Hense im Jahrb. der Shak. Ges. VII. und VIII. John Lilly and Shakespeare. — Ward, a. a. O. I. 151. — Klein, a. a. O. II. S. 479. — Taine. (a. a. O.) II. — Gätschenberger, Gesch. der engl. Liter. Wien 1862. II. 17.

Bedeutung keine zu große ist, hat man ihn doch selbst als Dramatiker über sein Grab hinaus hochgeschätzt; was sogar noch von denen geschehen ist, die sich zugleich über ihn lustig machten. Noch 1632 heißt es auf dem Titel der Six court-comedies, welche Edward Blount von ihm auf's Neue herausgab: Written by the only rare poet of that time, the wittie, comical, factiously-quick and unparalleled John Lilly, master of arts. Obwohl Lilly mit seinen dramatischen Dichtungen, schon weil sie Hofcomödien sind, noch mehr aber durch die besondere Form, die er ihnen gegeben, eine gesonderte Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas einnimmt und eine ganz exclusive Erscheinung in ihr ist, hat er auf sie doch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt; nicht nur durch die Eigenthümlichkeit seiner Geschmacksrichtung und seiner sprachlichen in den Begriff des Euphuismus gebrachten Ausdrucksweise, welche für länger ganz allgemein in die Mode kam und wie den Ton der vornehmen Welt, so auch den der Literatur und des Dramas vielfach bestimmte, sondern auch durch die Behandlung, welche durch ihn der Dialog und die einzelne Scene erfuhr.

John Lilly, um 1554 zu Kent geboren, erhielt seine Ausbildung am Magdaleine College zu Oxford, welches er 1559 bezog. Von hier wendete er sich zunächst nach Cambridge, später nach London, wo es ihm, eine Stellung bei Hofe zu gewinnen, gelang (1566). Als witziger, poetisch beanlagter Kopf scheint er sich bald hier bemerkbar gemacht zu haben und von dem damaligen Master of revels bei der Ausrichtung der höfischen Feste benutzt worden zu sein, da er in einem an die Königin Elisabeth im Jahre 1576 gerichteten Bittschreiben daran erinnert, daß er bereits 10 Jahre im Dienste der Königin mit der Aussicht lebe, zum Master of revels ernannt zu werden, was man ihm zwar nicht bestimmt versprochen, wohl aber zu hoffen gegeben habe. Dieses Gesuch blieb eben so unberücksichtigt, als ein zweites v. J. 1597. Die Stelle war inzwischen wieder besetzt worden. Der Ruhm, welchen der Dichter kurze Zeit nach seinem ersten Bittschreiben erwarb, scheint zwar seine Stellung bei Hofe vorübergehend verbessert zu haben, ohne ihn doch an das Ziel seiner Wünsche zu bringen; zur Zeit dieses zweiten Gesuchs war derselbe aber wohl auch schon wieder verblaßt.*)

*) 1577 war Sir Thomas Benger noch Master of the revels. Thomas Bla-

Er starb 1606, persönlich ziemlich vergessen, da die früheren Historiker nicht einmal über das Jahr seines Todes Auskunft zu geben wissen. obschon sein Name noch im Munde aller Gebildeten lebte.

Lilly begründete seinen Ruf durch seinen 1579 erschienenen „Euphues, die Anatomie des Witzes, sehr ergötzlich für alle Herren zu lesen und nothwendig sich zu eigen zu machen, worin die Freuden, welche dem Witz in der Jugend durch die Gefälligkeiten der Liebe folgen, und das Glück, welches er im Alter durch die Vollendung der Weisheit erntet, dargestellt sind." Der Erfolg dieses Buchs rief 1581 eine Fortsetzung desselben: Euphues and his Englands, hervor. Als Romane sind beide Werke nur unbedeutend. Das Begebenheitliche darin bildet eigentlich nur den Vorwand der Darstellung, durch welchen der Dichter Gelegenheit findet, sich über verschiedene Verhältnisse des Lebens, besonders über die der beiden Geschlechter in geistreicher, witziger und origineller Weise auszusprechen und hierdurch Einfluß auf die Entwicklung des gesellschaftlichen Geistes und seiner Umgangsformen zu gewinnen. Letzteres gelang Lilly in dem schon oben gedachten, ungewöhnlichen Maße. Daß er den Ton, welchen er in die Mode brachte, auch völlig erfunden habe, ist, wie schon seit länger erkannt worden, allerdings irrig. Wenn Bodenstedt aber im Allgemeinen zwar richtig bemerkt, daß der Conversationston der höheren Gesellschaft sich derselben nicht von Einzelnen außer ihr aufzwingen lasse, sondern überall von dieser selbst ausgehe, so ist doch dabei zu erinnern, daß auch die höheren Stände immer wieder von Einzelnen beherrscht werden und der Geschmack und die Mode daher auch von diesen, sei es direct oder indirect, mit bestimmt werden. Jedenfalls aber hatte der von Lilly in die Mode gebrachte Ton und Geschmack auch noch andere Quellen als die seines Geistes. Er war ein Product der aus der Renaissance hervorwachsenden höfischen Bildung, die sich in Italien früher als in allen übrigen Ländern entwickelt hatte, die aber hier, in dem Lande, in das sie später, als in die meisten der anderen Länder gedrungen war, früher, als sonst irgendwo, jenen gespreizten und überladenen, zu-

---

grave, der ihn schon seit 1573 vertreten hatte, wurde erst 1578 zu diesem Posten ernannt. Das Bittschreiben mag diese Verzögerung herbeigeführt haben. 1581 findet man Ed. Tilney auf diesem Posten, der, wie es scheint, demselben bis 1597 vorstand.

nächst aber zugleich noch plumpen Ton angenommen zu haben scheint, dem Lilly ebendeshalb, wie ich glaube, nur eine verfeinerte, gefälligere Form, einen durchgeistigteren Ausdruck zu geben suchte. Der Euphuismus war wenigstens früher, als der Gongorismus und der Marinismus der Spanier und Italiener, und als die précieux und précieuses der Franzosen. Ein der Renaissancebildung entsprungener gewählter und gezierter höfischer Ton ging ihnen jedoch allen bei all diesen Völkern voraus.

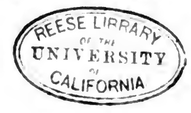
Italienische Bildung kam erst in den Tagen Elisabeth's am englischen Hofe in Aufnahme. Erst unter ihr gewann dieselbe Einfluß auf den Ton und die Unterhaltung der vornehmen englischen Welt. Es ist anzunehmen, daß das Ergebniß vorerst nicht ein allzuglänzendes sein konnte, und daher auch mehr als wahrscheinlich, daß der Euphuismus Lilly's, wenn auch ohne Zweifel ein Auswuchs der Renaissancebildung, so doch zugleich ein Versuch war, den durch sie zu seiner Zeit am englischen Hofe in Aufnahme gebrachten Ton zu verfeinern: dies geschah denn freilich in einer mehr gesucht-künstlichen als künstlerischen Weise. Neben den vielen Gedanken- und Begriffsspielereien, den Wortspielen und Antithesen, den künstlichen Verschränkungen des Ausdrucks, dem Prunken mit leerem und falschem Wissen, dem Irrlichteriren in den Gebieten einer obscuren phantastischen Naturlehre und der gesuchten, oft ins Geschmacklose fallenden Bildlichkeit muß an den Darstellungen dieses Schriftstellers für seine Zeit nichts so sehr in Erstaunen setzen, als die im Einzelnen daneben hervortretende und scharf damit contrastrirende Leichtigkeit, Klarheit, Einfachheit, Kürze, ja Eleganz seiner Sprache und ihres Ausdrucks. Lilly ist in der That nicht nur der Schöpfer einer pretiösen, geschraubten, sondern auch der einer leichtflüssigeren und eleganteren Behandlung der Sprache. Indem er den höfischen Conversationston auf diese doppelte Weise zu erhöhen suchte und ihn in dieser Gestalt in die Literatur einführte, verband er aber diese zugleich mit dem Leben, wenn auch zunächst nur mit den exclusiven höfischen Kreisen desselben. Da aber seine Dichtung durch jene doppelten Eigenschaften eine größere Ausbreitung fand und selbst von den besseren Volksklassen aufgenommen wurde, so gewann er hierdurch auch einen bedeutenden Einfluß auf die Sprache des Volks, was zu einer Hebung der volksthümlichen Dichtung nothwendig beitragen mußte. Wie groß der Einfluß Lilly's in dieser Be-

ziehung war, beweisen nicht nur die neben und nach ihm auftretenden volksthümlichen dramatischen Dichter, die er fast alle bald mehr bald minder beeinflußte, sondern auch jener bekannte Ausspruch, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund gelegt hat: „Das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer den Hofmann auf die Fersen tritt."

Lilly hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, von denen das früheste wahrscheinlich The woman of the moon ist, da aus einer Stelle desselben hervorgeht, daß es schon um 1580 verfaßt gewesen sein muß. Es ist in der Sprache ungleich einfacher als Euphues, daher es selbst noch vor diesem entstanden sein dürfte, und stellt sich als eine sich auf mythologischem Gebiete bewegende Hofkomödie dar. Wie The maid's metamorphosis ist es in Versen geschrieben. Die darin versteckt liegende Allegorie lief ohne Zweifel auf eine Huldigung der jungfräulichen Königin hinaus. 1597 erschien es im Druck. Viel früher, 1584, waren dagegen, die wie alle übrigen Dramen des Dichters in Prosa verfaßten, Alexander, Campaspe and Diogenes und Sappho and Phao auf diesem Wege veröffentlicht worden, nachdem man sie vorher bei Hofe und in Blackfriars gespielt. Endymion, the man in the moon, in dem Halpin eine allegorische Beziehung auf das Verhältniß Leicester's zur Königin und zur Gräfin Sheffield gefunden hat, erschien 1591 im Druck. Galathea, vielleicht die beste seiner dramatischen Dichtungen, und Mydas wurden beide 1592 veröffentlicht, Mother Bombie 1594 und Love's metamorphosis sogar erst 1601. Außerdem sind Lilly auch noch die beiden schon früher erwähnten und anonym erschienenen Stücke A warning for fair women (1599) und das von Spencer beeinflußte The maid's metamorphosis (1600) zugeschrieben worden; das erste aber sicher mit Unrecht.

Es fehlt mir an Raum, auf diese Arbeiten näher hier einzugehen, daher ich mich auf nur einige allgemeine Bemerkungen darüber beschränke.

Wie in des Dichters beiden Romanen ist ihm auch in seinen Dramen das Begebenheitliche, die Handlung, fast stets nur das Mittel, um Ansichten über die verschiedensten Dinge in mehr oder weniger geistreicher Weise darlegen, um seinen Witz, seine Urtheilskraft in einer durch die Personen, denen er sie verleiht, und durch die Situationen, aus denen sie sprechen, gehobenen Weise entfalten zu können; womit es zusammenhängt, daß seine Stücke meist so episodenreich sind und, wie besonders Alexander, Campaspe und Diogenes, in eine



Menge kleiner Bilder zerfallen, die durch die Handlung nur lose zusammengehalten werden. Die allegorische Bedeutung, die er seinen Stoffen unterlegt, scheint dasjenige zu sein, was ihn vor Allem daran interessirte. Sie sind meist der Mythe oder Sage, doch auch der Geschichte entnommen; gleichwohl aber fast durchgehend im Conversationstone der höfischen Gesellschaft der Zeit behandelt. Man kann daher seine Stücke in gewissem Sinne schon Conversationsstücke nennen. Auch würde sich aus ihnen bereits damals ein Conversationsstück haben entwickeln lassen, wenn man im Allgemeinen nicht doch nach einer reicheren, stark und mannichfaltig bewegten Handlung verlangt hätte. Wie hoch aber Lilly sich über die anderen höfischen Dichter der Zeit erhob, wie glücklich er den Ton, welcher dieser entsprach, muß getroffen haben, geht daraus hervor, daß er selbst noch das Publicum der Volkstheater in einem bestimmten Grade zu befriedigen vermochte. Ich erkläre dies bei dem Mangel an dramatischem Leben und stofflichem Interesse hauptsächlich daraus, daß seine Stücke an Leichtigkeit und gewandter Führung des Dialogs Alles übertrafen, was bis dahin auf der englischen Bühne erschienen war. Trotz der Dunkelheit ihrer Beziehungen ihrer Vergleiche und Bilder, trotz der Gespreiztheit und Verschränkung vieler ihrer Wendungen und Ausdrücke, mußten sie durch die Klarheit, Eleganz und Prägnanz anderer Stellen doch eine große Anziehungskraft ausüben, zumal Lilly mit der höfischen Geziertheit seiner italienischen Concettimanier, welche mit den behandelten Stoffen bisweilen stark contrastirt, ein volksthümliches Element in dem Märchenwesen, mit dem er sie zum Theil durchzogen, zu verbinden gewußt, das um so mehr anheimelte, je lebensvoller, anmuthiger und poetischer er es zu gestalten verstand.

Bemerkenswerth ist ferner bei der Breite seiner Darstellungen im Ganzen die zwar nicht selten gesuchte, epigrammatische Kürze des einzelnen Ausdrucks. Der Dialog erhält hierdurch bei ihm eine Beweglichkeit, welche über den Stillstand der Handlung oft täuscht.

Nach diesem Allen kann es nicht Wunder nehmen, daß, obschon Lilly im Drama fast keine unmittelbaren Nachahmer gehabt zu haben scheint, oder diese doch kein Glück gemacht haben müssen, da uns von ihnen nur wenige Nachrichten erhalten geblieben sind, er doch und zwar auch als Dramatiker einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die weitere Entwicklung des englischen Dramas ausgeübt hat. Die Prosa

wurde zwar durch ihn darin noch nicht herrschend, wohl aber ward ihr ein bald größerer, bald geringerer Raum neben dem Verse zu Theil. Man hat zwar zunächst noch keine reinen Conversationsstücke verfaßt; noch wie er, historische oder romantische Stoffe fast ganz im Conversationston behandelt, wo aber dieser darin Platz finden konnte, nahm man denselben nun doch, wennschon in einem der Verschiedenheit der Dichter und Stoffe entsprechenden Charakter auf. Daß auch die Auswüchse und Wucherungen seines Styls und seiner Darstellungsweise vielfach Nachahmung fanden, ist schon berührt worden. Es wird sich aber zeigen, daß einzelne Dichter, insbesondere Shakespeare, auch Manches, was bei ihm nur als Auswuchs erscheint, in charakteristische Eigenthümlichkeiten, ja Schönheiten zu verwandeln verstanden.

Eine kaum weniger isolirte Stellung als Lilly nimmmt ein anderer, vielleicht etwas späterer Dichter, Thomas Kyd, ein. Doch war auch Lilly noch Zeitgenosse nicht nur Marlowe's und Greene's, sondern zum Theil selbst noch Shakespeare's. Seiner Compositions- und Darstellungsweise nach wurzelt Kyd jedoch in einer früheren Kunstepoche, als diese. Er nimmt darin eine Mittelstellung zwischen Dichtern wie Whetstone und Marlowe ein. Auch wird es seiner Zeit wohl kaum an Dramatikern gefehlt haben, die ihm an die Seite zu stellen sein würden, wenn uns die Werke derselben erhalten geblieben wären. Verschiedene der anonymen Stücke, welche man Shakespeare und anderen späteren Dichtern zugeschrieben hat, dürften nur Ueberarbeitungen älterer, zum Theil gerade hierher gehörender Dramen sei. Selbst noch ein Stück, wie Titus Andronikus, steht nach meinem Dafürhalten Kyd's Spanischer Tragödie fast näher, als irgend einem Stücke von Marlowe. Auch gehörte sie zu den gefeiertsten Dramen der Zeit. Sie erlebte mehr Auflagen als irgend ein andres und war lange eines der größten Zugstücke der Truppe des Admirals Nottingham. Noch 1632 berief sich Prynne in seinem gegen das Theater gerichteten Histriomastix auf die außergewöhnlichen Wirkungen derselben. Ich glaube, daß es diese größentheils seinen Bühneneigenschaften und der schauspielerischen Darstellung verdankte, denn weder an dramatischer, noch an allgemein poetischer Bedeutung steht es auf einer Stufe mit den besseren Dramen Marlowe's oder Greene's, geschweige mit den Meisterwerken Shakespeare's. Gegen das aber, was wir von den

Dichtern der vorausgegangenen Periode im historischen oder romantischen Drama kennen, muß Kyd's Spanische Tragödie als ein bedeutender dramatischer Fortschritt erscheinen, besonders wenn man dabei das national-volksthümliche Element dieses Dramas und die sich darin geltend machende Selbständigkeit der dichterischen Individualität mit in's Auge faßt.

Von den Lebensschicksalen Thomas Kyd's*) wissen wir nichts, als daß er bald nach dem Jahr 1794 gestorben sein mag.**) In diesem Jahre erschien seine Uebersetzung der Garnier'schen Cornélie,***) von welcher 1795 eine zweite Auflage folgte. Man kennt von ihm außerdem mit völliger Sicherheit nur noch die schon erwähnte Spanish tragedy,†) von welcher die erste uns bekannt gewordene Ausgabe 1599 ohne Namensangabe erschien. Den Autornamen erfuhr man erst aus einer Erwähnung desselben in Thomas Heywood's Apology for actors. Eine andere in Philipp Henslowe's Tagebuch enthaltene Notiz läßt darauf schließen, daß sie 1591 gegeben wurde. Eine Stelle in Ben Jonson's Cynthia revels (1600) weist auf 1588 als Entstehungsjahr hin. Doch dürfte sie wohl noch früher entstanden sein. Außerdem werden Kyd noch zwei andere Stücke: Jeronimo first part ††) und Solyman and Perseda †††) zugeschrieben. Für letzteres sprach die Aehnlichkeit der Compositionsweise und Behandlung. In Bezug auf ersteres aber, von dem der früheste uns bekannte Druck dem Jahr 1605 angehört, entstand die Frage, ob es früher oder später als die Spanish tragedy geschrieben worden sei, von der es sich als ein Vorspiel oder erster Theil darstellt. Sie ist noch ebensowenig entschieden als die andere, ob Kyd der Dichter derselben ist oder nicht? Der Umstand, daß Francis Meres 1598 Kyd einen der ersten tragischen Dichter der Zeit nennt, läßt annehmen, daß er noch andere Stücke als die Spanish tragedy geschrieben haben müsse. So

*) Collier, a. a. O. III. S. 205. — Ward, a. a. O. I. S. 169. — Klein, a. a. O. II. S. 292. — Prölß, Altenglisches Theater, Leipz. I. S. 3.

**) Nathan Drake sagt: 1595 und in Armuth.

***) Abgedruckt bei Dodsley Old plays II.

†) Abgedruckt ebendaselbst und in Hawkins Origin of the English Drama, sowie in Ancient British Drama I. Uebersetzt von R. Koppel in Prölß, Altenglisches Theater I

††) Bei Dodsley, a. a. O. III.

†††) Bei Hawkins, a. a. O. II.

unbeholfen, geschmacklos, übertrieben und unwahrscheinlich in dieser Vieles auch ist, so lagen in ihr doch unzweifelhaft bedeutende dramatische Motive. Dies läßt sich aus Hamlet erkennen, in welchem Shakespeare einige derselben zu einer Entwicklung gebracht, von der Kyd allerdings keine Ahnung hatte. Auch bei ihm tritt uns der Geist eines Gemordeten entgegen, welcher nach Rache ruft, sowie das Motiv der Verzögerung dieser Rache und das ungeduldige Drängen darnach; auch hier erscheint das Schauspiel als Mittel des Rachezwecks. Aber wie wenig ist dies noch alles dramatisch benutzt! Dennoch behauptete selbst neben Hamlet die Spanish tragedy sich lange noch auf der Bühne; und kein Geringerer als Ben Jonson gab sich 1601 im Auftrage Henslowe's zu einer Ueberarbeitung derselben her.

Bis jetzt hatten wir in den uns bekannt gewordenen Dichtern fast immer nur Männern in bedeutenderen oder doch angesehenen Lebensstellungen zu begegnen, darunter einem Bischof, einem Lord, mehreren Mitgliedern von Universitäten, höheren Schulen und Collegien, sowie Beamteten des königlichen Hofstaats. Jetzt aber stoßen wir auf eine Gruppe von Dichtern, die, obwohl sie academische Bildung genossen, die Bühne geradezu, sei es ganz oder doch überwiegend, zum Lebensberufe erwählt hatten und in dauernde Verbindung mit ihr getreten, ja zum Theil selbst Schauspieler geworden waren. Schon vor ihnen hatte das Drama trotz der gelehrten und fremden Einflüsse, nur bald mehr und bald minder, einen volksthümlichen und nationalen Charakter behauptet. Durch diese Männer aber sollten die Fesseln des classischen Dramas völlig wieder abgeworfen, die rohen Keime des heimischen höher entwickelt und hierdurch das volksthümlich nationale Drama fester begründet werden.

Obschon diese zum Theil mit großem Talente begabten Dichter vor Allem die theatralischen Wirkungen und die Kunst des Darstellers, daher auch die Charakterzeichnung in's Auge faßten, so brauchte darunter die poetische Seite des Dramas, doch um so weniger zu leiden, als die geistige Disposition des Volks und der Zeit, sowie der Zustand der Bühne diese in außergewöhnlicher Weise begünstigten.

Die Blüthe von Handel und Gewerbe, welche sich unter der Regierung Elisabeth's entwickelt hatte, rief einen Wohlstand im Lande hervor, welcher nicht nur den Nationalgeist, sondern auch das Lebensgefühl jedes Einzelnen aufs Behaglichste steigerte. Es war die Zeit,

die man noch lange als die des merry old England gepriesen. Der Glanz des Hofs dieser Königin, mit seinen Umzügen und Festen, mit seinem Pomp und seinen phantastischen Schmuck spiegelte sich nicht nur in den Vergnügungen des Adels, sondern selbst noch in den Lustbarkeiten des Volks, wozu die wichtigsten Familienfeste und die traditionellen Volksfeste reichlich Gelegenheit boten. Tanz, Gesang, Schaugepränge und Mummenschanz folgten einander das ganze Jahr hindurch im buntesten Wechsel vom Neujahrstage zu dem heiligen Dreikönigstage, der Lichtmeß und Fastnacht, der Osterfeier und dem sich ihm anschließenden Maifest, dem Pfingst- und dem Erndtefest bis zu dem fröhlichen Weihnachtsfest. Letzteres, Dreikönigstag, Lichtmeß und Fastnacht waren, auch bei Hofe, besonders theatralischer Kurzweil gewidmet. Dazu war die Zeit von poetischem Stoff wie geschwängert. Zu den heimatlichen Mähren und Sagen, den Erzählungen und Balladen, die von den Kriegsthaten der Väter und Vorväter berichteten und sangen, waren aus Frankreich, Italien, Spanien und dem Oriente Tausende von wunderbaren Geschichten und Märchen gekommen, welche die Volksphantasie aufs Mächtigste erregt und romantisch gestimmt hatten. Wie hätten die aus einem solchen Volke hervorgehenden Dramatiker dies wohl nicht ebenfalls sein sollen? Sie mußten das schon, um ihm gefallen, um es mit sich fortreißen zu können, sie mußten es um so mehr, als die noch decorationslose Bühne der nach neuen Anschauungen, nach neuen Erregungen verlangenden Volksphantasie und Schaulust aus ihren Mitteln neben der Kunst des Schauspielers fast nichts zu bieten im Stande war. Auch durften die Dichter sich um so dreister und sicherer dem Fluge ihrer Phantasie dabei überlassen, als ihnen die des Volkes auf halbem Wege entgegenkam und das willig ergänzte, was sie in einem bestimmten Umfange immer nur andeuten konnten. Das war es, was der Dichter damals von seinem Publicum noch erwarten konnte, daher er es wohl auch gelegentlich aussprach, wie Shakespeare im Prologe zu Heinrich V.

Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In diese Null von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt?
O so verzeiht, weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns Nullen dieser großen Summe
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.

Gegen diesen Geist der Lebensfreude und Schaulust, gegen diesen phantastischen Hang der Zeit vermochte der sich daneben immer stärker regende puritanische Geist zunächst doch noch nichts auszurichten. Er spielte dabei nur die Rolle Malvolio's und wurde verlacht. Daher auch Shakespeare ganz aus der Seele seines Publicums, ja des Volksgeistes sprach, wenn er den Junker Tobias sagen ließ: „Meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es in der Welt keinen Wein und keine Torten mehr geben?"

Eins aber vermochte gleichwohl der puritanische Eifer: den Schauspieler und Alles, was mit diesem zusammenhing, aus der sogenannten guten Gesellschaft ebenso zu verdrängen, wie die Theater aus dem Weichbild der City. Dies mußte ihm bei dem Playwright um so leichter werden, als er sich hier durch den Kastengeist der Gelehrten und gelehrten Dichter noch unterstützt fand, welche den erwerbsmäßigen Bühnenschriftsteller von sich und der Literatur ausschlossen. Zur Literatur gehörte außer der Epik und Lyrik in England längere Zeit nur noch das Buchdrama, so lange es sich in den Formen des classischen oder des academischen Renaissance-Drama's bewegte. Dies wies der Bühnendichtung und der dramatischen Literatur überhaupt, sowie auch dem Playwright, in England eine wesentlich andere Stellung als die an, welche wir sie in Frankreich einnehmen sahen.

Die Bühnenschriftsteller haben indeß selber nicht wenig mit hierzu beigetragen. Indem sie ihre Werke der Bühne ganz überließen, so daß diese das Recht hatte, willkührlich Veränderungen an ihnen vorzunehmen, ja sie sogar drucken zu lassen, begaben sie sich gewissermaßen selbst ihres Anspruchs auf die Literatur und auf die ihnen innerhalb derselben zukommende Stellung, besonders wenn sie bei ihrem Schaffen den Gesichtspunkt des Bühneninteresses zu dem allein maßgebenden oder doch vorherrschenden machten. Doch auch gesellschaftlich mußten sie sich bei der excludirten Stellung der Schauspieler durch den engen Anschluß an diese in eine exclusive Lage bringen. Auch war es natürlich, daß die von der sogenannten guten Gesellschaft ausgeschlossenen Schauspieler wirklich zum Theil in ihren Sitten verwilderten und zu den Klagen und Schmähungen Anlaß gaben, welche der puritanische Eifer, freilich übertreibend und die Ausnahme zur Regel machend, über sie ausgoß. Zudem begreift es sich leicht, daß die Dichter, welche den Umgang der Schauspieler dem Umgang der guten Gesellschaft

vorzogen, gleichfalls die Sitten und Lebensgewohnheiten derselben annahmen, jedenfalls aber dem mißachtenden Urtheile, das diese verfolgte sich aussetzten, zumal nicht wenige von ihnen sogar zeitweilig selber Schauspieler wurden.

Diesem theils selbst verschuldeten, theils unverdienten Schicksale sollte nun gerade die Gruppe von Dichtern verfallen, die ich jetzt zu betrachten beabsichtige. Wir werden den gegen einzelne von ihnen erhobenen harten Beschuldigungen ein gerechtes Mißtrauen entgegen zu bringen haben, ihnen aber auch gewisse Zugeständnisse machen müssen. Diese Dichter sind Peele, Greene, Marlowe, Lodge, denen sich Chettle, Nash, Munday und Drayton anschließen.

George Peele,*) von ihnen der älteste, um 1552 in Devonshire geboren, hat, wie es scheint, früher als alle andern die Bühne erstiegen. Wie Greene, nimmt auch er in seinen Dramen eine Mittelstellung zwischen Lilly und Marlowe ein. Peele studirte zu Oxford, wo er sich den Titel eines Master of arts erwarb. Obschon er sich früh der Schriftstellerei widmete, liebte er es doch seine keineswegs ausgebreitete und tiefe Gelehrsamkeit dabei sehen zu lassen. Er gehörte dem Marlowe'schen Kreise an und scheint dessen ausgelassenes Leben getheilt zu haben. Wenn er im Jahre 1593 von der Sorge, als von einer zwanzigjährigen Bettgenossin spricht, so ist dies wohl nicht in einem Sinne zu nehmen, welcher den gegen ihn erhobenen Vorwurf der Liederlichkeit rechtfertigt. Er wollte damit wohl nur sagen, daß er sich während dieser Zeit gar oft mit Sorgen niedergelegt. Dies brauchte bei den kärglichen Einnahmen der damaligen Schriftsteller aber durchaus nicht die Folge eines desoluten Lebenswandels zu sein. Daß er Schauspieler gewesen, ist keineswegs festgestellt. Ebensowenig sein Todesjahr; doch ist von ihm 1598 bereits als einem Verstorbenen die Rede. — Schon 1584 wurde sein Arraignement of Paris von den Kapellknaben der Königin bei Hofe gegeben. Es ist ein höfisches Festspiel mit der üblichen allegorischen Schmeichelei auf die Königin. Er schließt sich darin enger als irgend ein anderer der hier genannten Dichter an Lilly an. In gereimten Versen verfaßt, zeichnet es sich durch graziöse Behandlung

*) Collier, a. a. O. II. 191. — Klein, a. a. O. II. 542. — Ward, a. a. O. I. 203. — Gätschenberger, a. a O. II. 21. — Taine, a. a. O. II. The dramatic works of George Peele with life by A. Dice. 2d. edit. London 1829—39.

und Wohllaut derselben aus. — Hinsichtlich der chronologischen Reihenfolge seiner übrigen dramatischen Dichtungen sind wir nicht aufgeklärt, doch dürfte The Battle of Alcazar wohl das nächstfolgende sein. Dies Stück ist im Style und Versmaße des Marlowe'schen Tamerlaine geschrieben, der ihm sicher vorausging. Der erste Druck desselben ist aus dem Jahre 1594, doch weiß man von einer Aufführung, die bereits 1591 stattfand. Wenn The Chronicle of Edward I.*) ebenfalls von Marlowe angeregt und nach dessen Edward II. geschrieben worden sein sollte, so würde das Jahr des Drucks 1591 auch das Entstehungsjahr davon sein müssen. Obschon es sich der Behandlung des letzteren nähert und so wie dieses in Blankversen geschrieben ist, steht es doch so tief unter demselben, daß kein zwingender Grund vorhanden erscheint, die Annahme einer früheren Entstehungszeit völlig zurückzuweisen. Eine 1595 erschienene Farce: The old wife's tale, welche denselben Stoff wie Milton's Comus (die drei Könige von Colchester) behandelt, zeigt Peele von der Seite seines Humors und Witzes, denen Frische nicht abzusprechen ist, doch spielt noch etwas vom Geiste der Moralitäten in sie herein. Sie ist theils in Prosa, theils in reimlosen Versen geschrieben. — Für das beste von Peele's dramatischen Werken gilt aber sein biblisches Drama: The love of king David and fair Bethsabe, with the tragedy of Absolon, 1599 gedruckt. Collier hält es gleichwohl für überschätzt. Doch ist das Zartgefühl bei der Behandlung des heiklen Stoffes zu rühmen. Bemerkenswerth ist die Scene, in welcher David Urias trunken macht, wegen einer gewissen Aehnlichkeit mit der Trunkenheitsscene Cassio's in Othello. Ein fünftes nur namentlich bekanntes Stück des Dichters: The turkish Mahomet and Hyron the fair Greek ist verloren gegangen. Drake schließt aus einer Anspielung Shakespeare's (Pistols) auf seine Popularität.

Früher als Marlowe eröffnet auch Robert Greene,**) wennschon

---

*) Der ganze Titel ist: The famous chronicle of Edward I. surnamed Edward Longshanks, with his returne from the holy land. Also the life of Lleuellen rebell in Wales. Lastly the sinking of Queene Elinor, who sunk at Charingcrosse and rose again at Pottershill, now named Queenehith.

**) Collier, a. a. O. III. 147. — Klein, a. a. O. II. 381. — Ward, a. a. O. I. 214. — Taine (a. a. O. II.) The dramatic works of Robert Greene by Alex. Dice. Lond 2. v. 1831.

vielleicht nicht die dramatische, so doch seine literarische Carrière. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, doch wurde er noch vor 1578 bachelor of arts. Collier nimmt an, daß er identisch mit demjenigen Robert Greene ist, welcher 1576 als Caplan der Königin angestellt war und sich 1584 im Besitz des Vicariats von Tollesbury in Essex befand. Aus diesem Jahre kennt man den ersten Druck von ihm, The mirror of modesty, eine Ermahnung an die Eltern, ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Collier glaubt, daß Greene 1585 jene Vicariatsstelle durch den Druck seiner Moranda, the Tritameron of Love, verloren und, nachdem er sich eine Zeit lang in Spanien und Italien herumgetrieben, sich nach London gewendet habe, wo er in die Gesellschaft von Marlowe und Peele gerathen sei, denen sich 1587 Thomas Nash ebenfalls anschloß. Er lebte hier ohne Zweifel von der Schriftstellerei und verheirathete sich mit einem schönen, liebenswürdigen Mädchen aus Lincolnshire. Man glaubt, daß Greene die Geschichte seiner Liebe und Ehe in der Schrift „Never too late“ niedergelegt habe. Auch die ihm zugeschriebenen Groatsworth of wit und Repentance of Robert Greene würden darüber, wie überhaupt über sein Leben Auskunft ertheilen, wenn diese Autorschaft völlig zweifellos wäre. Darnach würde Greene ein sehr desolutes Leben geführt und zwischen Lebensgenuß und Reue hin- und hergeschwankt haben. Wie sein Freund Nash berichtet, ist er im Jahre 1592 in Folge eines Gelages an unmäßigem Genuß von Rheinwein und gepökelten Häringen gestorben. Dies steht mit jenen reuevollen Bekenntnissen in entschiedenem Wiederspruch, da er nach ihnen in Reue und von allen Menschen in Elend und Krankheit verlassen umgekommen sein müßte. Nash bezeichnet jedoch die Schrift A groatsworth of wit etc. als ein armseliges, lügnerisches Pamphlet, und daß diese Beurtheilung sich nicht auf Greene bezieht, geht daraus hinlänglich hervor, daß er diesen gleichzeitig gegen die gehässigen Angriffe des Dichters Gabriel Harvey in Schutz nahm, dem er die Unverschämtheit und Verläumdung seiner lügenhaften Behauptungen in's Gesicht zurückschleudert.

Man wird die von mir gegebene Schilderung der Lage, in der sich damals im Allgemeinen der Play-wright gegenüber der öffentlichen Meinung befand, zu berücksichtigen haben, um begreiflich zu finden, daß die gegen Greene und seine Genossen erhobenen und ihm zum Theil selbst in den Mund gelegten Beschuldigungen, wenn sie auch

nicht alle zutreffend waren, doch allgemein Glauben finden konnten. Das Leben eines solchen Schriftstellers lag auch für die Zeitgenossen meist in solches Dunkel gehüllt, daß Verläumdungen, selbst noch die unsinnigsten, wenn sie auf die Vorurtheile der Zeit berechnet waren, willige Aufnahme fanden. Welche Gerüchte konnten nicht noch ein Jahrhundert später über einen Schriftsteller wie Molière als Thatsachen in die Geschichtsschreibung übergehen, obschon dieser sich schon in einer ungleich geschützteren Lage befand, da er der Günstling eines der mächtigsten Fürsten Europas war und das Drama damals in Frankreich an der Spitze der ganzen schönen Literatur stand.

Robert Greene hat seinen schriftstellerischen Ruf noch mehr seinen andren literarischen Arbeiten, als seinen Dramen zu danken gehabt.*) Wir wissen nicht, wann er zuerst die Bühne mit ihnen betreten. Doch ist es jedenfalls vor 1578 geschehen. Keines seiner Dramen erschien vor 1594 (d. i. zwei Jahre nach seinem Tode) im Druck. Wir kennen von ihm fünf gedruckte Dramen: Orlando furioso; Friar Bacon and friar Bungay; Alphonsus, king of Aragon; The scottish historie of James IV., slaine at Flodden, intermixed with a pleasant comedy presented by Oboran, king of Fayeries und Georg-a-Greene, the pinner of Wakefield, sowie ein mit Lodge zusammen gearbeitetes Stück: A looking glasse for London and England. Außerdem finde ich aber von ihm in The theatrical remembrancer (als Manuscript) auch noch The history of Job erwähnt.

Dem Orlando furioso (nach Henslowe's Registern 1591 gespielt, wahrscheinlich aber mehrere Jahre früher geschrieben, 1594 gedruckt) liegt Ariosto's Rasender Roland zu Grunde. Doch hat der Dichter den daraus entnommenen Stoff mit großer Freiheit behandelt. Die erste Scene erinnert etwas an die Bewerbungsscene in Shakespeare's Kaufmann von Venedig, insofern auch hier verschiedene Prinzen um die Hand der schönen Kaiserstochter Angelica werben und sich dabei in prahlerischen Reden zu überbieten suchen. Orlando bildet natürlich ebenso wie später Bassanio dazu einen trefflichen Gegensatz, so daß sich Angelica sofort für denselben entscheidet. Die übrigen Freier drohen

*) Von ihnen sei hier nur seine Novelle Pandosto or the triumph of time (1588), erwähnt, später auch Dorastus and Fawnia genannt, auf welche Shakespeare sein Wintermärchen gegründet.

mit Rache. Es gelingt auch einem derselben, dem Prinzen Sacripant, Orlando in eine eifersüchtige Wuth zu versetzen. Angelica wird von ihrem Vater verstoßen, dieser selbst von den beleidigten Prinzen mit Krieg überzogen. Die Zauberin Melissa aber legt sich in's Mittel. Roland wird durch sie von der Unschuld Angelica's überführt und erscheint als ihr Retter, da sie dem Flammentode eben verfallen soll. — Der Werth des Stücks liegt in der glänzenden Ausführung des Details. Die Sprache ist fließend und anmuthig, leidet aber an einer Ueberfülle von Bildern und einer Menge lateinischer und italienischer Citate.

Ungleich bedeutender, sowohl in dramatischer, als in allgemein poetischer Hinsicht, ist The history of friar Bacon and friar Bungay *) (mit Sicherheit 1591 aufgeführt, 1594 gedruckt), ein Stück, dem eine gleichnamige Erzählung zu Grunde liegt. Es behandelt die Liebesgeschichte des nachmaligen Königs Eduard I., da er noch Prinz war, und der schönen Försterstochter Margaret of Tresingham. Auf Rath seiner Freunde wendet sich Eduard, um Margarethens Liebe zu gewinnen, an den durch seine Zaubereien berühmten Pater Baco zu Oxford, während sein Freund Lacy das Herz derselben erforschen und prüfen soll. Lacy erwirbt sich aber, ohne es anfangs zu wollen, selber ihr Herz. Der Prinz sieht das in Baco's Zauberspiegel, sieht wie Pater Bungay die Trauung der beiden Liebenden eben heimlich vollziehen will. Auf sein Andringen wird dies durch Baco's Zauber verhindert. Prinz Eduard will Rache nehmen, überwindet sich aber und begründet das Glück seines Freundes und seiner Geliebten. Der Reiz des Stücks liegt in der Behandlung des Liebesidylls. Besonders die Gestalt Margarethens tritt aufs Anmuthigste daraus hervor. Es wird leider später von dem Zauberspuk, der zu des Dichters Zeit sich allerdings sehr wirksam erweisen mochte, allzusehr überwachsen. Obschon das Verhältniß beider Theile, des Zaubers der Liebe zu dem Zauber der Nekromantie, kein sehr glückliches ist und die Verbindung beider ziemlich lose erscheint, gehört dieses Stück doch zu den eigenartigsten, volksthümlichsten und poetisch frischesten Erscheinungen der vor-Shakespeare'schen Bühne.

---

*) In Tieck's altenglischem Theater übersetzt.

Alphonsus, king of Aragon, 1592 gespielt, 1599 gedruckt, tritt dagegen merklich zurück. Greene hat darin mit Marlowe zu wetteifern gesucht, aber nicht glücklich. The history of James IV., 1592 gespielt, 1598 gedruckt, eine fast freie, romantische Erfindung, hat von der Geschichte nur einige Namen entliehen, was das sich hindurchziehende Märchenspiel wohl auch andeuten sollte. Obgleich dieses Stück in einem verstümmelten Zustand auf uns gekommen, fesselt es selbst noch in dieser Gestalt das Interesse. Die Composition ist geschlossen, die Entwicklung der Handlung spannend, der Umschwung überraschend, um so mehr, als dabei jede Unwahrscheinlichkeit und Künstlichkeit vermieden ist, die Charaktere sind lebensvoll und zum Theil scharf individualisirt. Die Handlung aber ist diese: Jacob der Vierte von Schottland schließt aus politischen Gründen eine Ehe mit Dorothea, der schönen und liebenswürdigen Tochter des Königs von England, während er heimlich eine glühende Leidenschaft für Ida, Gräfin von Arran, nährt. Diese, die ihn zwar liebte, weist jetzt seine Huldigungen zurück, die sie bisher nur in der Erwartung geduldet, von ihm zur Gemahlin erhoben zu werden. Jacob zieht einen seiner Höflinge, Ateukin, in's Vertrauen, um den Sinn der Gräfin zu ändern. Dieser empfiehlt ihm die Ermordung der Königin an. Jacob in seiner Liebesleidenschaft giebt seine Zustimmung und beauftragt Ateukin selbst mit der Ausführung dieses Verbrechens. Die Königin, der es verrathen wird und welche anfangs ihren Gatten einer solchen That nicht für fähig hält, wird zuletzt überzeugt und ergreift in Männerkleidern die Flucht. Ateukin verfolgt sie. Es kommt zwischen Beiden zum Kampfe, Dorothea erliegt und bleibt für todt auf dem Platze. Jacob soll aber die Früchte der Unthat nicht ernten, da Ida sich inzwischen mit einem der Großen des Landes vermählte. Auch zieht jetzt der König von England mit Waffenmacht, den Tod seiner Tochter zu rächen, heran. Ein noch härterer Bedränger entsteht ihm aber aus seinem Gewissen. Dorothea, von ihren Wunden geheilt, schlichtet durch ihr Erscheinen den doppelten Kampf und tritt als Versöhnerin zwischen Vater und Gatten.

Das Stück ist offenbar eine der spätesten Arbeiten Greene's. Die Einfachheit und Reinheit der Sprache, sowie die glückliche Behandlung des Blankverses, der nur in den Volksscenen von Prosa unterbrochen ist, sprechen überzeugend dafür.

Das beste, vollendetste Werk des Dichters, das, weil es anonym erschien, sogar Shakespeare beigemessen werden konnte, ist aber George-a-Greene, the pinner of Wakefield *) (1592 aufgeführt, 1599 gedruckt). Schon Tieck erklärte, daß das Stück aus inneren Gründen von Greene sein müsse. Erst neuerdings hat man aber auch ein historisches Zeugniß dafür in einer Handschrift des Stückes gefunden, in der er auf dem Titelblatt von dem Schauspieler Juby (einem Zeitgenossen Rowley's) als der Verfasser der Dichtung bezeichnet wird. Ward rühmt mit Recht, daß es von einer Frische der Farbe sei, die man „a native English freshness" nennen könne. Es athmet den Geist der alten Balladen, den Duft der englischen Wiesen und Wälder. Der Dialog ist abwechselnd in Prosa und Blankversen geschrieben. Die letzteren zeigen mehr Leichtigkeit, mehr rhythmisches und dramatisches Gefühl als die übrigen Dramen des Dichters. Die Empörung eines Earl von Kendal gegen Eduard III. bildet die Voraussetzung der Handlung. George-a-Greene, ein einfacher Flurschütz, der sie vereitelt, ist der Held der Begebenheit. Den König verlangt, unerkannt seinen Retter kennen zu lernen. In Mariannen, der Geliebten Robin Hood's, entsteht dagegen der Wunsch, George-a-Greene von letzterem im Kampfe besiegt zu sehen, weil sie es nicht ertragen kann, durch dessen und seiner schönen Bettie Ruhm, den des Geliebten sowie ihren eigenen verdunkelt zu wissen. Robin Hood zieht wirklich mit zwei seiner Genossen zum Streite aus. George-a-Greene nimmt es jedoch allein mit allen Dreien auf. Nachdem er den letzten von ihnen niedergeworfen, bietet ihm Robin seine Freundschaft an. Sie wandern nun beide nach Bradford, wo sie mit dem verkleideten Eduard zusammentreffen, welcher eben im Begriff steht, sich der anmaßenden Forderung der dortigen Bürger zu fügen, die keinem Fremden gestatten wollen, den Stock auf der Schulter, in die Stadt einzuziehen. George-a-Greene, darüber erzürnt, befiehlt Eduard den Bradford'schen Bürgern zum Trotz den Stock auf die Schulter zu nehmen, indem er im Weigerungsfalle ihn selber mit Prügeln bedroht. Wie rasch er mit diesen zur Hand, sollen sogleich die sich widersetzenden Bürger von Bradford erproben, die aber daraus mit Genugthuung abnehmen, daß sie es mit keinem Geringeren als dem berühmten

*) In Tiecks altenglischem Theater übersetzt.

Flurschützen von Wakefield zu thun haben können, weil kein Zweiter im Lande solche Schläge zu vertheilen im Stande sei. Jetzt giebt auch Eduard sein Incognito auf und heißt George-a-Greene sich eine Gnade erbitten. George ersucht den König um seine Vermittlung bei dem störrischen Vater der schönen Bettie, natürlich mit bestem Erfolg. Dazwischen schlingt sich als Episode die unglückliche Liebe des Königs Jacob zu Jane Barley hindurch.

So anmuthig diese Dichtung auch ist, so hat es ihrem Verfasser doch nicht gelingen wollen, den Stoff im eigensten Sinne dramatisch zu gestalten. Die epischen und lyrischen Elemente treten zu sehr auseinander und in der Structur herrschen die ersteren vor.

Ein Dichter von ungleich größerer dramatischer Verve, in dessen Adern wirkliches tragisches Blut rollte, nur daß es ihm noch an künstlerischer Durchbildung, an umfassenderen künstlerischen Anschauungen und Zielen fehlte, daher er die tragischen Wirkungen auch noch mehr in der äußeren Kraftentwicklung der Leidenschaft, als in der Motivirung suchte, war Christopher Marlowe, von seinen Freunden, ja selbst vom Publicum auch kurzweg Kit genannt.*) Als Sohn eines armen Schuhmachers, John Marlowe, zu Coventry im Februar 1563 geboren, empfing Christoph seine Erziehung als Stipendiat in der königlichen Schule zu Canterbury. 1580 bezog er als Pensionär das Benet College zu Cambridge. Es scheint, daß Sir Roger Manwood, den Marlowe in einem seiner Gedichte als seinen Wohlthäter gefeiert hat, für seine Erziehung gesorgt. 1583 erwarb er den Grad eines Bachelor of arts, 1587, d. i. also zu einer Zeit, da sein Tamerlan schon geschrieben war, den des Magisters. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß er überhaupt, oder, wie es in einem Spottgedichte der Zeit heißt, früher als Dichter auch Schauspieler war. Jedenfalls übte aber das Theater eine ungeheuere Anziehungskraft auf ihn aus, daher er seine ursprünglich erwählte Laufbahn, wahrscheinlich die Theologie, bald ganz mit der dramatischen Schriftstellerei vertauschte. Möglich, daß seine philosophischen Ansichten auch darauf Einfluß

*) Collier, a. a. O. III. 107. — Klein, a. a O. II. 607. — Ward, a. a. O. 173. — Taine. — Prölß, altenglisches Theater I. — The Works of Christopher Marlowe, with some account of his life von A. Dyce. London 1870. Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. I.

hatten. — Von keinem der Dramatiker des ganzen altenglischen Theaters hat die Geschichte ein so abschreckendes Bild überliefert als von Christopher Marlowe. Er müßte darnach einer der ausschweifendsten, gottlosesten Menschen gewesen sein. Zum Glück erweisen sich aber die Quellen, aus denen diese Nachrichten geschöpft wurden, als trüb und verdächtig, so daß wir hinlänglich Grund haben, an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Ich habe an einem anderen Orte (Altenglisches Theater I.) dargelegt, daß die Werke des Dichters keineswegs, wie man wohl auch noch gemeint hat, unsittliche, frivole, ja atheistische Grundsätze lehren; wodurch ich keineswegs in Abrede stellen wollte, daß er nicht doch ein ungebundenes, von Leidenschaften durchwühltes Leben geführt und den Freidenkern der Zeit angehört haben könne. Fällt, in Bezug auf das Letzte, seine Ankunft in London doch gerade in die Jahre, da Giordano Bruno mit seinen Ansichten und Lehren dort großes Aufsehen erregte. Nirgends aber geht aus seinen Schriften hervor, daß, wenn er auch wirklich ein Gottesläugner gewesen sein sollte, er, wie man behauptet, zugleich noch ein Gottesschänder gewesen sei. Vielmehr fehlt es seinen Dramen nicht an einzelnen Stellen, die auf das Gegentheil hinweisen. Ebensowenig aber wird in ihnen dem Machiavellismus gehuldigt, obschon man auch dieses ihm vorwarf. Er hat ihn in seinem Juden von Malta zwar ganz ausdrücklich zur Darstellung bringen wollen, aber nicht in einem ihn empfehlenden Sinne. Machiavelli tritt als Prolog darin auf. Seine ersten Worte aber verkünden es deutlich, daß Marlowe in Guise den Geist des Machiavellismus verkörpert sah, den er auch noch später, in seinem Massacre of Paris, in den abschreckendsten Farben dargestellt hat:

„Obschon die Welt glaubt, Machiavell sei todt,
Entfloh sein Geist doch nur jenseit der Alpen
Und kommt da Guise todt von dort zurück.“

Auch die Schlußworte lehnen, wenn man sie recht versteht, jede Theilnahme des Dichters an den Grundsätzen des Barabas, des zweiten Vertreters des Machiavellismus, ab:

Ich komme nicht . . .
Den Lektor in Britannien zu spielen.
Nein, nur des Juden Trauerspiel zu zeigen,
Der lächelnd seine Säcke strotzen sieht

Vom Gold, das er mit meinen Mitteln nur
Erworben hat. Schenkt eure Gunst ihm so
Wie er's verdient, und laßt's ihm nicht entgelten,
Daß mir er huldigt." *)

Diese kalte Objectivität der Darstellung, welcher der Dichter nur zu oft, wie die Schönheit, so auch, wenigstens scheinbar, die Sittlichkeit zum Opfer gebracht, hat, wie ich glaube, seinen Werken hauptsächlich den Vorwurf der Unsittlichkeit zugezogen. Von der ethischen Weltanschauung Shakespeare's ist freilich bei ihm keine Spur. Hierin steht aber letzterer überhaupt ganz einzig unter den Vertretern des englischen Renaissancedramas da. In dieser Beziehung treten hier nicht nur alle seine Vorgänger, sondern auch alle seine Nachfolger, obschon ihn doch diese zum Vorbilde hatten, weit hinter denselben zurück. Dazu kam, daß bei Marlowe das Interesse des Gemüths dem des Verstandes und der künstlerischen Sinnlichkeit immer ganz untergeordnet ist. Nicht die ideellen Antriebe des Geistes, sondern die der Egoität bilden die hauptsächlichen Hebel seiner dramatischen Conflicte; das war aber damals meist auch im Leben der Fall.

Selbst wo er seine Conflicte einmal aus jenen zu entwickeln versucht, gelingt es ihm immer nur nothdürftig. Doch bin ich der Meinung, daß der Mangel an sittlicher Vertiefung sich bei ihm hauptsächlich aus dem Mangel an psychologischer Vertiefung erklärt, daher es ihm auch weniger als ethischer, wie als ästhetischer Fehler angerechnet werden sollte. Handelt es sich in allen seinen Stücken doch darum, das Unzulängliche eines unbedenklichen Strebens, sei es nach Macht, Reichthum, Größe, Wissen, Genuß zur Darstellung zu bringen und zu zeigen, daß es früher oder später doch nur zum Untergange, ja zu ewigem Verderben hinführe. Auch scheint es für die Sittlichkeit Marlowe's, wenigstens als Dichter, zu sprechen, daß er sich vom Obscönen ferner hielt, als viele andere Dramatiker der Zeit, obschon seine Stoffe ihm doch Gelegenheit ihm zu fröhnen, boten. Nur der Jude von Malta macht darin eine Ausnahme, aber auch hier ist der Dichter wenigstens von aller Lüsternheit frei. Für den Ernst desselben spricht ferner, daß er gleich bei seinem ersten Auftreten, im Tamerlan, ankündigt, sich von allen Spielereien des Reimes und des Mutter-

*) Dieser Prolog ist erst nach dem Tode Guise's, vielleicht selbst später als das Massacre of Paris geschrieben.

witzes frei halten zu wollen. Ueberhaupt hat er sichtbar eine größere Reinheit der Form erstrebt, daher auch der Prosa nur selten Raum in seinen Stücken verstattet. Der Humor scheint die schwache Seite des Dichters gewesen zu sein. Um dies jedoch ganz beurtheilen zu können, müßte uns eines seiner Lustspiele vorliegen. Daß uns aber nur der Name eines einzigen (The maiden's holiday) hat überliefert werden können, scheint jene Annahme fast zu bestätigen.

Dagegen sind uns sieben seiner Tragödien erhalten geblieben: Tamerlan, erster und zweiter Theil, Faust, der Jude von Malta, Eduard II., die Bluthochzeit und Dido. Außerdem erschien unter seinem Namen noch die Tragödie Lust's dominion, die ihm aber, nach Collier, irrig zugeschrieben ist. Der ihm von A. Dyce beigemessene Antheil an den früher erwähnten First part of the contention between the two houses etc. und The true tragedie of Henry VI. etc. wurde von Ulrici mit guten Gründen bestritten.

Tamerlaine the great ist, wie A. Dyce dargethan, schon vor 1587 aufgeführt worden, da Alleyn noch die Titelrolle darin spielte. Nash behauptet, daß Marlowe mit diesem Stücke den Blankvers zuerst auf die Bühne gebracht, womit er jedenfalls nur die Volksbühne meinte. Dann dürften Gorboduc, The spanish tragedy und Jeronimo I. aber auch nicht früher als Tamerlaine auf dieser erschienen sein. Keines der Marlowe'schen Dramen hat einen so kühnen, gigantischen, himmelstürmenden Zug wie sein Tamerlaine. Er eröffnete, wie man glaubt, die lange Reihe der bluttriefenden Dramen, die nun auf der englischen Bühne erscheinen sollten, doch steht uns bei der Spärlichkeit und Unsicherheit der Nachrichten nur ein ganz relatives Urtheil über diese Verhältnisse zu. Die Sprache ist glänzender, glühender, farbenprächtiger, bilderreicher als die seiner späteren Stücke, aber auch bombastischer, übersteigender und geschmackloser. Obschon die Motivirung nicht die starke Seite dieses Dramas ist, so macht sich gegen Kyd selbst noch hierin ein bedeutender Fortschritt bemerklich. Der Aufbau ist geschlossener, die Charakteristik einheitlicher und großartiger, der Geschmack geläuterter, die Weltanschauung umfassender und geklärter. Der große Erfolg dieser Dichtung rief einen zweiten Theil derselben hervor, welcher den des ersten aber nicht völlig erreichte.

The tragical history of Faustus (der älteste Druck ist v. J. 1604) wird gewöhnlich in das Jahr 1588 gesetzt. Alf. van der Velde, von

dem eine Uebersetzung vorliegt*), hat darauf hingewiesen, daß Marlowe wahrscheinlich das Spieß'sche Faustbuch gekannt habe. Die Ausführung dieses Stückes ist beträchtlich gegen die großartige Conception zurückgeblieben. Der Aufbau entwickelt sich in einer fast nur epischen Aufeinanderfolge der Begebenheiten. Die Verbindung dieser letzteren ist eine so lose, daß man später mit Leichtigkeit einzelne derselben herausnehmen und durch andere ersetzen konnte. Es lassen sich zwei verschiedene Theile daran unterscheiden, von denen der eine einen ideal symbolischen, der andere einen derb realistischen Charakter zeigt; jener klingt an die alten Allegorien, dieser an die späteren Interludes an. Wissensdrang ist auch hier, wie im Goethe'schen Faust, der Grundzug. Doch ist dessen Streben bei Marlowe zugleich noch auf Macht gerichtet, was bei Goethe erst im 2. Theile hervortritt.

The famous tragedy of the rich jew of Malta (der früheste uns bekannte Druck ist v. J. 1633)**) zeigt eine großartige Anlage, mit der aber nur die Ausführung der beiden ersten Acte vollkommen Schritt hält. Es ist, als ob der Dichter dann plötzlich von seinem ursprünglichen Plane abgewichen wäre. Das Verhältniß des Barabas zu seiner Tochter Abigail gewinnt nun einen anderen Charakter. Der Dichter läßt die Motive dafür mehr errathen, als daß er sie vor unsern Augen entwickelte. Auch treten jetzt eine Menge neuer Personen auf, von denen uns aber keine menschlich näher gerückt wird. Aus dem Juden Barabas wird schließlich ein ganz abstractes Ungeheuer. Der Einfluß, den dieses Drama auf Shakespeare's Kaufmann von Venedig ausgeübt hat, ist übertrieben worden. Ob und inwiefern es mit einem früheren Stücke The jew, welches verloren ging, zusammenhing, wissen wir nicht.

The troublesome raigne and Lamentable death of Edward II., King of England, with the tragicall fall of proud Mortimer and also the life and death of Peers Gaveston, the great Earl of Cornewall (zuerst 1604 gedruckt)***) gilt fast allgemein für das ausgebildetste und reifste Werk des Dichters. Wenn Tamerlaine von Einigen

*) Eine andere lieferte Wilhelm Müller. Eine französische Uebersetzung liegt von F. Victor Hugo vor.

**) Uebersetzt von Ed. v. Bülow.

***) Uebersetzt von Ed. v. Bülow und R. Prölß, Altenglisches Theater I.

für das grundlegende Drama des nationalen englischen Theaters angesehen wird, so darf Eduard II. wohl mit noch größerem Recht als das Vorbild der späteren englischen Historien bezeichnet werden. Insbesondere auf Shakespeare's Richard II. hat es ganz zweifellos eingewirkt, obwohl schon die Aehnlichkeit des Stoffes eine gewisse Aehnlichkeit beider Stücke bedingen mußte. Shakespeare beschränkt sich bei seiner Darstellung ganz auf die letzten, die Katastrophe unmittelbar herbeiführenden Ereignisse. Marlowe's Darstellung umfaßt dagegen die ganze Regierungszeit seines Helden. Er hat den ungeheuren Stoff zwar nicht völlig bewältigt, doch ist das Geleistete immer sehr hoch anzuschlagen. Marlowe's Dichtung steht an Geschlossenheit des Aufbaus, an psychologischer Tiefe, Feinheit und Kraft der Motivirung, an Reichthum und Glanz der Charakteristik, an Hoheit der Weltanschauung, an sittlichem und patriotischem Pathos weit hinter Shakespeare zurück. Doch hatte er auch eine ungleich rohere Zeit zu schildern, fand ein ungleich weniger entwickeltes Drama, eine ungleich weniger entwickelte Schauspielkunst vor. Die letztere hat sich ohne Zweifel noch an den Dichtungen Lilly's, Kyd's, Greene's und Marlowe's beträchtlich gehoben. Doch hat sein Stück auch einige Vorzüge vor dem Shakespeare'schen voraus. Die Expositition ist klarer, das Verhältniß des Königs zu seinen Günstlingen deutlicher und bedeutender. Die Abdankungsscene, obschon ungleich einfacher und theatralisch minder wirkungsvoll, erscheint fast natürlicher; sie ist frei von der Künstlichkeit, welche sich der Shakespeare'schen nicht ganz absprechen läßt. Die letzten zwei Acte sind überhaupt weitaus das Beste an dem Marlowe'schen Stück.

The massacre of Paris, wahrscheinlich bald nach dem Tode des Herzogs von Guise entstanden, kam erst am 30. Januar 1593 zur Aufführung. Der älteste erhalten gebliebene Druck ist ohne Jahresangabe. Es ist, als Ganzes betrachtet, die schwächste der dramatischen Arbeiten Marlowe's. Nur die Figur Guise's tritt bedeutend hervor.

Dido, Queen of Carthago (1594 gedruckt) ist erst von Nash nach Marlowe's Tode beendet worden. Der Dichter hat hier zum ersten Male die Liebe zum Hauptpathos gemacht. Er schlägt darin mit Glück auch zartere Töne an. Selbst im Humor, wie die Figur der Amme beweist, erscheint er hier glücklicher. Die sich eng an Vergil anschließende Handlung ist klar und verständig entwickelt. Welchen Antheil

Nash daran hat, läßt sich, da das Ganze wie von einer Hand geschrieben erscheint, freilich nicht sagen, doch macht gerade dies es wohl wahrscheinlich, daß er nicht allzu bedeutend gewesen sein wird. Jedenfalls legte Nash aber dabei eine große Anempfindungsfähigkeit und Objectivität der Darstellung an den Tag.

Marlowe war ohne Zweifel das bedeutendste dramatische Talent der altenglischen Bühne vor Shakespeare. Sein früher Tod ist bei Beurtheilung dessen, was er geleistet, noch überdies zu berücksichtigen. Er starb im Alter von nur 30 Jahren, nachdem er kaum 7 Jahre für die Bühne thätig gewesen war. Wenn Shakespeare in diesem Alter gestorben wäre, würden wir durch die damals fertigen Werke desselben von seinem genialen Dichtergeiste kaum eine viel größere Vorstellung haben. Marlowe fiel wahrscheinlich als ein Opfer eines seiner Liebeshändel, da er nach den Todtenregistern der Pfarrkirche zu Deptford daselbst am 1. Juni 1593 von einem gewissen Francis Archer getödtet worden ist; wie es in der Ballade The atheist's tragedy heißt durch einen mit seinem eigenen Dolch durchs Auge geführten Stich. Beard in seinem Theatre of God's judgements fügt noch hinzu, daß er bis zum letzten Athemzug Gotteslästerungen ausgestoßen und mit einem Fluche den Geist aufgegeben habe. Mit größter Wahrscheinlichkeit haben wir es aber bei diesen Berichten mit bloßen, von puritanischem Eifer eingegebenen Gerüchten und Verläumdungen zu thun.

Ein vierter Dichter der uns beschäftigenden Gruppe war Thomas Lodge.*) Er gehörte einer alten Familie aus Lincolnshire an. Doch wurde er (1556)**) in London geboren, wo sein Vater Lord Mayor war. 1573 bezog er die Universität Oxford, erhielt vier Jahre später den Titel eines bachelor of arts, worauf er in Lincoln's Inn eintrat. Als Servite von Trinity College schrieb er eine Abhandlung gegen den Wucher. Auch seine Defence of Poetry, Music and Stage-plays, die er gegen Stephen Gosson's School of Abuse (1579) schrieb, die aber sofort verboten wurde, gehört zu seinen früheren Arbeiten. Schon 1582 nannte ihn Gosson einen Landstreicher. 1588 trieb er sich in der That unter den Freibeutern herum, welche damals

*) Collier, a. a. O. III. 213. — Ward, a. a. O. I. 225. — Klein, a. a. O. II. 364. Taine.

**) Nach Klein. Ward giebt um 1558 an.

gegen Spanien ausgerüstet wurden und seine Erzählung Rosalynde (1590 gedruckt), welche Shakespeare's „Wie es Euch gefällt" mit zu Grunde liegt, will er auf einer stürmischen Fahrt nach den Canarischen Inseln geschrieben haben. Als Dramatiker trat er jedenfalls später, als Marlowe auf. Seine Tragödie: The most lamentable and true tragedie of Marius and Sylla (1594) ist offenbar durch dessen Tamerlan angeregt worden. Doch weicht er in der Behandlung des Verses von Marlowe ab, da er den Reim sehr häufig gebraucht. An dramatischer Kraft und an Kunstverständniß steht Lodge weit hinter diesem zurück. Er besticht jedoch durch eine große Energie des Ausdrucks und durch die Lebendigkeit der äußeren Handlung. An der mit seinem Freund Greene zusammen gearbeiteten Komödie A looking glasse for London macht sich der Mangel an wirklicher dramatischer Gestaltungskraft fast noch fühlbarer. Auch sind dies, so viel wir wissen, seine einzigen dramatischen Versuche. Dagegen kennt man von ihm noch eine Menge andrer poetischer, satirischer, ja selbst wissenschaftlicher Arbeiten. Wie es scheint von der Noth getrieben, wendete sich Lodge nämlich später der Arzneiwissenschaft zu. 1600 practicirte er als Arzt in Avignon, später in London. Ja, er bekleidete sogar längere Zeit die Stelle eines Lectors der Physik an der Universität Oxford. 1603 gab er eine Abhandlung über die damals in London herrschende Seuche heraus. 1614 trat er mit einer neuen Uebersetzung des Seneca hervor. 1625 starb er, selbst ein Opfer der Pest. Obschon für die Entwicklung des Dramas von keiner besonderen Bedeutung, hat er von der Geschichtsschreibung doch eine gewisse und jedenfalls zu große Beachtung erfahren.

Wichtiger erscheint Thomas Nash*), weniger allerdings seiner eignen dramatischen Thätigkeit wegen, als durch seinen Antheil an den literarischen, auch das Theater berührenden Händeln der Zeit, in denen er sich als ein eben so warmer, eifriger Freund, wie heftiger Gegner bewährte. In Lovestoft (Suffolk) geboren, machte er seine Studien in Cambridge, wo er auch 1585 den Titel eines bachelor of arts erwarb. 1587 trat er in London als Autor auf. Bald nach dem Tode Elisabeth's scheint er gestorben zu sein. Seine dra-

*) Collier, a. a. O. III. 221. — Ward, a. a. O. 229. — Klein, a. a. O. II. 263.

matische Befähigung lernten wir schon aus seiner Theilnahme an Marlowe's Dido kennen. Sein Summer's last will and testament*) (1592 vor der Königin in Croydon gespielt, 1600 gedruckt) ist sein dramatisches Hauptwerk. Es ist eine Art Moralität, die auf die Schaulust des Publicums berechnet war. Nur die Gestalt Will Summer's, des Spaßmachers Heinrich VIII., tritt neben den allegorischen Figuren des Stücks um so realistischer und lebensvoller hervor. Auch zeigte der Dichter darin eine seltene Beherrschung der Sprache, sowie die Fülle eines an Einfällen reichen Geistes und eine glänzende satirische Kraft. Letztere hat er vielleicht noch mehr in dem Lustspiele „The isle of dogs“ an den Tag gelegt, in dessen Folge er in's Gefängniß mußte. Von seinen Streitschriften waren Almond for a Parrat und Pierce Pennilesse his supplication to the devil die wirkungsvollsten.

Henry Chettle,**) geb. 1564, gest. 1607, den wir schon als Herausgeber der angeblich Greene'schen Schrift „A groatsworth of wit etc.“ kennen lernten, wobei er eine etwas zweideutige Rolle gespielt,***) war wenigstens zeitweilig zugleich Drucker und Schriftsteller und gehörte als letzterer zu den fruchtbarsten play-wrights der Shakespeareschen Zeit. Ward versichert, daß er mindestens 16 Stücke allein, 34 mit Anderen geschrieben habe. Collier hat allein aus dem Henslowe'sche Tagebuch zu erbringen vermocht, daß er an 28 Stücken größeren oder geringeren Antheil gehabt haben muß. Meres in seinem Palladis Tamia nennt ihn einen der besten Dichter von Comedies. Der Ausdruck ist aber vielleicht in einem allgemeineren Sinne gebraucht, da Chettle mehr tragische als komische Stoffe behandelt hat.

Es wird vielleicht hier am Orte sein, etwas über das Zusammenarbeiten der Dichter zu sagen, dem wir jetzt beim Drama immer häufiger zu begegnen haben werden. Da die Drucke der Bühnenwerke meist ohne Zuthun der Dichter oft erst nach ihrem Tode zu Stande kamen und nicht selten ganz unberechtigte Speculationen von Buch-

*) In Dodsley's Old plays, vol IX.

**) Collier, a. a. O. III. 230. — Ward, a. a. O. I. 232.

***) Nachdem er behauptet, dieselbe dem letzten Willen des angeblichen Autors gemäß gedruckt zu haben, sagt er in einer Rechtfertigungsschrift, daß Greene sie, wie so viele andere Schriften, bei den Buchhändlern hinterlassen habe. Auch muß er bekennen, sie nicht nach Greene's, sondern nach seiner eigenen Handschrift gedruckt zu haben.

händlern waren, so können die auf den Titeln angegebenen Namen, weil sie deren Zwecken vielleicht ebenfalls dienten, nicht für durchaus zuverlässig gelten. Wie verschiedene Stücke anonym erschienen, von denen man in Schauspielerkreisen die Namen der Autoren meist gekannt haben mag, so wurden bei anderen Stücken wieder Namen auf den Titel gesetzt, die ihnen nicht zukamen, aber Käufer anlocken sollten. Wir begegneten ähnlichen Verhältnissen ja schon beim spanischen Drama. Endlich aber ließen die Bühnendirectoren die von ihnen eigenthümlich erworbenen Stücke auch vielfach überarbeiten, wodurch diese theils ganz neue Autornamen, theils wenigstens neue Mitarbeiternamen erhalten mochten. Auch erbaten jüngere Dichter den Rath, die Beihülfe, ja selbst die Erlaubniß der älteren, schon in Aufnahme gekommenen Dichter, deren Namen mit auf dem Titel ihrer Werke erscheinen lassen zu dürfen. So mögen denn nicht wenige der verschiedenen Autornamen, denen wir auf den Titeln von Stücken aus jener Zeit zu begegnen haben, auf wesentlich andere Verhältnisse hinweisen als das in unsrem Jahrhundert zu einer völligen Industrie gewordene Arbeiten in Compagniegeschäft. Gleichwohl haben damals ohne Zweifel auch schon ähnliche Verhältnisse bestanden. Gleich die erste regelmäßige Tragödie der Engländer, Gorboduc, war ein auf diese Weise entstandenes Werk. Hier war die Arbeit aber noch in der Art getheilt, daß jeder der Dichter eine bestimmte Zahl Acte, wenigstens was die Ausführung betraf, selbständig übernahm. Schon bei The misfortunes of Arthur aber fand, wie wir wissen, ein andres Verhältniß statt. Der eine der Dichter übernahm die Einleitung, der andere die Chöre, ein paar der Uebrigen die Dumb-Shows, während der Plan und das eigentliche Stück die Arbeit eines einzigen war. Hier waren also zwar acht Personen betheiligt, die Hauptsache aber immer in nur einer Hand. Natürlich sind noch eine Menge andrer Dispositionen des Zusammenarbeitens möglich, von denen gewiß auch verschiedene bei den späteren gemeinsamen Arbeiten der altenglischen Dichter in Anwendung kamen.

Von den zahlreichen Dramen Chettle's, sind nur vier erhalten geblieben. Von ihnen gehört die Tragödie Hoffman, a revenge for a father*), ihm ausschließlich an. The Patient Grissil**) dagegen ist in

*) Erschien 1852 mit einer Einleitung von H. H. C. in Druck.

**) Von Collier für die Shakespeare-Gesellschaft 1841 edirt.

Gemeinschaft mit Dekker und Haugthon von ihm verfaßt worden, The death of Robert, Earl of Huntington mit Munday und The blind beggar of Bethnal Green mit John Day, unter dessen Namen es 1659 sogar allein erschien. Die Tragödie Hoffman, nach Henslowe 1602 gegeben, 1631 anonym im Druck erschienen, ist eine der grausamsten und blutigsten der englischen Bühne. Chettle wollte darin augenscheinlich Marlowe und Kyd überbieten. Einige Momente darin dürften von Shakespeare zu seinem Hamlet benutzt worden sein. Hoffman vollzieht die Rache für den an seinem Vater begangenen Mord unter mannichfaltigen Verkleidungen. List und Verstellung spielen eine hervorragende Rolle. Der Wahnsinn der Heldin bietet ein weiteres Moment der Aehnlichkeit dar. Sonst würde das Stück kaum Erwähnung verdienen. Es ist unglaublich roh, ungeschickt, ja selbst widersinnig. An der Comedy of patient Grissil (um 1600 gespielt, 1603 anonym im Drucke erschienen) schreibt Collier Chettle den Hauptantheil zu. Er glaubt, daß Dekker und Haughton nur nachträglich Aenderungen daran vornahmen. Die Charaktere sind hier besser gezeichnet. The death of Robert Earl of Huntington ist eine Fortsetzung des Munday'schen Downfall of Huntington.

Anthony Munday,*) 1553 geboren, trat 1579 zuerst schriftstellerisch auf. Es scheint, daß er in der Gesellschaft des Grafen von Oxford auch schauspielerisch thätig gewesen ist und seit 1580 für die Bühne geschrieben hat. Meres nennt ihn „the best plotter“, d. i. den besten Erfinder theatralischer Verwicklungen; wogegen Ben Jonson sich über seinen literarischen Ruf lustig macht. Von seinen vielen Stücken ist außer den bereits angeführten nur noch das Lustspiel John a Kent and John a Cumber, auf welches Greene's Friar Bacon and friar Bungay eingewirkt haben soll, und zwar als Manuscript mit der Jahrzahl 1595, erhalten geblieben.**) Die beiden Dramen vom Grafen Huntington wurden 1598 gespielt und 1601 gedruckt. Sie behandeln die Geschichte Robin Hood's, des geächteten Grafen von Huntington, und lassen sich als romantische Phantasiestücke auf geschichtlichem Hintergrunde bezeichnen. Obschon ziemlich ober-

*) Siehe über ihn Collier's Five old plays etc., in denen beide Stücke abgedruckt sind.

**) Collier gab einen Abdruck davon in Shakesp. soc. Public. 1857.

flächlich gearbeitet, machen sich doch Züge von Geist und dramatischer Kraft darin geltend. Auch an dem First part of Sir John Oldcastle*) wird Chettle neben Drayton, Wilson und Hathwaye ein gewisser Antheil mit zugeschrieben.

Dieses Stück ist lange für eine Shakespeare'sche Arbeit gehalten worden, weil es zuerst unter dessen Namen erschien. Malone stellt jedoch die wirkliche Autorschaft ganz außer Zweifel. Von Robert Wilson (1579—1610), dem einen derselben, der von Meres sehr hoch gestellt wird, ist nur noch The coplers prophecy und von Michael Drayton (1563—1631), dem berühmten Verfasser der Baron's Wars und des Polyalbion, einer poetischen Beschreibung der englischen Insel, den Meres als Tragödiendichter hervorhebt, sind nur noch einige Namen von Stücken, wie Mother red-cap, das er mit Munday zusammen geschrieben haben soll, erhalten geblieben. Coxeter behauptet auch noch ein altes Manuscript des Merry devil of Edmonton, von Tieck**) Shakespeare zugeschrieben, mit seinem Namen bezeichnet gesehen zu haben.

Es giebt noch eine ziemliche Menge von Stücken, welche theils anonym, theils unter Autornamen erschienen, die später aber bestritten wurden. Von ihnen nehmen vor Allen diejenigen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche Shakespeare zugeschrieben worden sind, sei es, daß er dieselben ganz oder nur theilweise verfaßt haben oder sie auch nur verändert oder überarbeitet haben sollte. Denn Stücke der letzteren Art würden in ihrer ursprünglichen Gestalt jedenfalls noch der hier zu betrachtenden Periode angehören, erstere wenigstens insofern, als man sie ihrer besonderen Form wegen nur für Jugendarbeiten dieses Dichters erklärt.

Von diesen Stücken hebe ich zunächst diejenigen hervor, in denen sich zugleich eine ganz neue Gattung des Dramas, das bürgerliche Trauerspiel, von Collier the domestic tragedy genannt, ankündigt, die auf der englischen Bühne früher als auf jeder andern erschien, was ein neues Zeugniß für den nationalen, volksthümlichen Geist ablegt, unter dessen Einflusse sich hier das neue Drama entwickelte. Bemerkenswerth ist,

*) Abgedruckt in Ancient British Drama I. — Von Baudissin in Tieck's „Vier altenglische Schauspiele" übersetzt.

**) Eine Uebersetzung davon in Tieck's Altenglischem Theater. Berlin 1811.

daß diese neue Gattung sich zunächst fast ganz auf dem criminalistischen Gebiete bewegte und durchgehend auf wirklichen Begebenheiten der Zeit beruhte. Man kennt eine ziemliche Zahl solcher, wohl meist noch der vorliegenden Epoche angehörender Stücke, wie The fair maid of Bristol; The stepmother's tragedy; The tragedy of Cox of Collumpton; The lamentable tragedy of the Page of Plymouth; The tragedy of Thomas Merry;*) Arden of Feversham; The warning for faire women; The Yorkshire tragedy und The London prodigal. Von ihnen sind nur die vier letzten im Druck erhalten geblieben, die sämmtlich Shakespeare zugeschrieben worden sind.

Arden of Feversham**) erschien 1592 anonym. Lillo hat später eine neue Bearbeitung desselben versucht, die aber erst von John Hoadly 1739 beendet worden ist. Collier glaubt, daß in einem schon 1578 gegebenen Stück, Murderous Michael, derselbe Stoff behandelt oder dieses vielleicht selbst die erste Fassung des vorliegenden gewesen sei. Der diesem Stücke zu Grunde liegende Vorfall ereignete sich 1570 im Kent'schen und wurde von Holinshed mitgetheilt. Alice, die Gattin des Kaufmanns Arden in Feversham, wird von einer unseligen Leidenschaft zu Mosbie, einem leichtfertigen Menschen von schlechten Grundsätzen, ergriffen und zum Morde ihres Gatten verleitet. Der Dichter veranschaulicht den Kampf, welchen das schwache Gemüth dieses Weibes gegen die an sie herantretende Versuchung kämpft, der sie jedoch nur zu rasch erliegt. Er offenbart dabei eine ungewöhnliche Kenntniß des weiblichen Herzens und stellenweise auch dichterische Kraft. Aehnliche Verhältnisse sind in The warning for faire women***) wieder zur Darstellung gebracht, von welcher 1599 ein Druck

---

*) Dieses Stück scheint identisch mit Yarrington's Two tragedies in one zu sein, wenigstens findet sich auch in diesem die Ermordung eines Kaufmanns Beech in London durch einen gewissen Thomas Merry behandelt, aber noch mit einem andern Criminalfall, der sich in Italien ereignet hatte, verbunden, so daß die Scene abwechselnd bald in England, bald in Italien spielt. Es erschien 1601 im Druck.

**) Bei Delius' Pseudo-Shakesp. Dramen I. 1855 abgedruckt. Von Tieck in Shakespeare's Vorschule übersetzt.

***) Dies ist dasselbe Stück wie The most tragical and lamentable Murther of Master George Sanders, merchant of London.

erschien. Das Stück ist aber jedenfalls älter. Der Vorgang soll sich in London ereignet haben. Hier ist besonders der Gedanke bedeutend, daß Anna Sanders nach dem von ihrem Geliebten an ihrem Gatten vollzogenen Morde — eine Scene, welche hier und da an die Ermordungsscene Duncan's in Macbeth erinnert — sich um den Genuß all des erträumten Glückes gebracht findet, weil der Anblick des Geliebten sie nur noch mit Schauder erfüllt. The Yorkshire tragedy beruht auf einem Ereigniß, welches erst 1604 stattfand und sich in Stowe's Chronicle erzählt findet. Sie wurde 1608 im Globe-Theater gegeben und erschien in demselben Jahr unter dem Namen Shakespeare's. Die Abfassung dieses kurzen, nur einactigen Stücks fällt demnach schon in die Blüthezeit dieses Dichters. Um so weniger ist wohl die Annahme gestattet, daß es ausschließlich von ihm herrühren könnte. Hat es doch nichts mit der Compositionsweise und der künstlerischen Auffassung der in diese Zeit fallenden Werke des Dichters gemein. Wohl aber dürfte letzterer Einfluß auf dasselbe im Einzelnen gewonnen haben, da es in der That, was die Behandlung der Charaktere und Scene betrifft, manche bedeutende, seiner nicht unwürdige Züge enthält. The London prodigal*) wurde schon von Lessing als Shakespeare'sches Stück beurtheilt, aber wie man gemeint, nur aus Vorliebe für die bürgerliche Tragödie. Später ist dieser Annahme daher sehr widersprochen worden.

Von den übrigen Shakespeare zugeschriebenen Stücken seien nur noch folgende hervorgehoben:

Locrine**) (1595 gedruckt, jedenfalls aber früher geschrieben), der mit seinen Dumb-shows eher an Peele erinnert. Er gehört zu den drei mit den Initialen W. S. bezeichneten Stücken, welche A. Dyce jedoch auf den play-wright Wentworth Smith bezogen wissen will, was dann auch für The puritan und The life and death of Thomas Cromwell zu gelten hätte.***) The raigne of king Eduard III.†)

---

*) Von Baudissin in Tieck's „Vier Schauspiele Shakespeare's" übersetzt.

**) In der Tauchnitz-Ausgabe der Doubtful plays of William Shakespeare 1869. In „Tieck's Altenglisches Theater" übersetzt.

***) Letzteres ebenda übersetzt.

†) In Delius' Pseudo-Shakespeare'sche Dramen. Von Baudissin in „Vier Schauspiele Shakespeare's" übersetzt. Siehe darüber auch Herm. v. Friesen Shakespeare-Jahrb. II.

(1596 anonym im Druck erschienen, vorher aber schon oft gegeben), nach Paynter's Palace of Pleasure und Holinshed's Chronik. — Mucedorus*) (1598 ebenfalls anonym im Druck erschienen), eine ziemlich simple Erfindung im Geschmacke der Schäferspiele. — Fair Enn**) (1631 anonym im Druck erschienen) soll nach Charles Knight eher auf Beaumont und Fletcher hinweisen, obschon es in einem in Carls II. Bibliothek gefundenen, mit Shakespeare vol. I. bezeichneten Band mit enthalten ist. — The two noble kinsmen sind in der Ausgabe von 1634 unter Fletcher's und Shakespeare's Namen erschienen. Des letzteren Antheil ist aber bestritten worden. — Dies gilt auch für The history of Cardenio (1613 öfter gespielt, und 1653 in die Londoner Buchhändlerlisten als ein Werk von Fletcher und Shakespeare eingetragen). Es behandelt die bekannte Novelle des Cervantes im Don Quixote. — The birth of Merlin or the child has found his father***) wurde 1662 als ein Werk Shakespeare's und Rowley's veröffentlicht. — The siege of Antwerp endlich erschien anonym 1600.

Ein großer Theil der Shakespeare'schen Dramen wurde erst 1623, also nach seinem Tode zum ersten Mal durch den Druck veröffentlicht. Obschon die Herausgeber, Freunde und Collegen des großen Dichters, um seine Arbeiten sehr wohl wissen konnten, ist doch die Aechtheit einzelner angezweifelt, jetzt aber so ziemlich allgemein anerkannt worden. Dagegen wurde, besonders von englischen Forschern, der auch in dieser Ausgabe noch fehlende Perikles dieser Ehre später noch würdig befunden. Die deutsche Shakespearegesellschaft hat ihn jedoch nicht in ihre Ausgabe der Werke des Dichters mit aufgenommen. Ich werde ihn gleichwohl in die Betrachtung der letzteren mit einbeziehen, ohne mich hierdurch für die entgegengesetzte Annahme erklären zu wollen.

Inzwischen wurde das gelehrte Drama auch in diesem Zeitraum noch immer gepflegt, nicht nur von den Universitäten und gelehrten Gesellschaften, wo man jetzt sogar mit Vorliebe lateinische Stücke spielte, sondern auch bei Hof, ja selbst auf der Volksbühne. Sir Philipp

*) Bei Delius a. a. O.

**) In Tieck's Vorschule zu Shakespeare übersetzt.

***) In der Tauchnitz-Ausgabe der doubtful plays. — In Tieck's Vorschule zu Shakespeare übersetzt.

Sidney stand zu dieser Zeit an der Spitze derer, die für die Formen des classischen Dramas gegen das romantische Drama eintraten. Er nahm, in seiner Defence of Poetry (1595 gedruckt, aber schon um 1583 geschrieben), die ihm bereits von Wetstone in seinem Vorwort zu Promos und Cassandra gemachten Einwürfe, nur noch entschiedener und ohne daß er sie vielleicht kannte, auf. Selbst noch den Dichtern des Gorboduc macht er den Vorwurf, die Einheit der Zeit und des Orts nicht genügend beobachtet zu haben. „Wenn dies aber schon gegen sie angewendet werden muß" — heißt es dann weiter — „was soll man erst von den übrigen Stücken sagen, in denen man auf der Bühne hier Asien und dort Africa und so viele andere Orte sieht, so daß der Spieler, wenn er heraustritt, immer damit beginnen muß, uns zu sagen, wo er sich eigentlich befindet, weil sonst die Darstellung nicht zu verstehen sein würde. Jetzt soll man die Bühne für einen Garten halten, weil drei Damen Blumen zu pflücken kommen. Gleich darauf würden wir sehr zu tadeln sein, wenn wir sie nicht für ein felsiges Ufer ansprechen wollten, weil wir nun plötzlich von Schiffbrüchen hören." — „Aber", wird man mir einwenden, „können wir die Geschichte wohl anders zur Darstellung bringen, welche einen Wechsel der Zeit und des Orts in sich einschließt? Wie! wißt ihr denn nicht, daß die Tragödie nicht an die Gesetze der Geschichte, sondern an die der Dichtkunst gebunden ist? Nicht gebunden der Geschichte zu folgen, sondern der Freiheit genießend, sich ihren Stoff neu zu bilden oder die Geschichte der tragischen Angemessenheit entsprechend zu gestalten?"

Die Lehren Sidney's kamen zunächst durch einen seiner Freunde, Sir Fulke Greville, Lord Brook, in zwei Dramen nach classischem Muster, Mustapha und Alaham (erst 1633 gedruckt)*), zu praktischer Anwendung. 1595 trat Lady Pembroke mit ihrer Tragödie Antony auf, einer Uebersetzung des Garnier'schen Dramas, die schon 1590 geschrieben ist, und wie wir sahen fast gleichzeitig auch Kyd mit seiner der Gräfin von Sussex gewidmeten Cornelia, denen dann Samuel Daniel mit der der Gräfin Pembroke gewidmeten Cleopatra und 1598 Samuel Brandon mit seiner Virtuous Octavia folgten. Die Gräfin Pembroke und Samuel Daniel standen zu dieser Zeit an der Spitze der classischen Richtung. Letzterer, welcher schon in der Vorrede zu seiner Cleopatra

*) Biographia dramatica, London 1702.

über den Barbarismus der Zeit klagte, durfte 1605 in der Apology zu seinem Philotas, d. i. in der Blüthezeit Shakespeare's, es wagen, von den groben Thorheiten zu sprechen, zu denen man jetzt die Unterhaltungen in den Theatern mißbrauche.

Doch auch die Moral-Plays blieben noch immer in Aufnahme. Sie hatten, wie es scheint, durch die Angriffe der Puritaner und durch den an den Höfen in anderer Weise in die Mode gekommenen Geschmack für Allegorie wieder an Ansehen gewonnen. Schriften, wie die School of abuse des Stephan Gosson (1579), welcher doch selber Dramen geschrieben hat (The Italian devise; Captain Mario; Catilina's conspiracy und das Moral-play Praise of parting) mußten die moralische Tendenz im Drama, daher auch die Moral-plays ebenfalls fördern. Noch immer lassen sich reine Moral-plays von solchen Spielen unterscheiden, in denen allegorische Figuren mit geschichtlichen oder solchen des alltäglichen Lebens gemischt sind. Von jenen mögen hervorgehoben werden Lupton's All for money; The three ladies of London (1584); The three lords and three ladies of London (1590) und das Robert Greene zugeschriebene Contention between Liberality and Prodigality (erst 1602 gedruckt), von diesen: Appius and Virginia of R. B. (1576); Nathanael Wood's The conflict of conscience (1581); A merry play of both pity and pleasant of Albyon knight; Common Conditions; The history of Sir Clyomon and Clamydes (1599 gedruckt, aber viel früher entstanden); A knack to know a knave (1594 gedruckt, aber schon oft gespielt); Like will to like, quoth the devil to the collier von Ulpian Fulwel (1568 und 1587); The disobedient child von Thomas Ingeland; The play of play. Aus einer Stelle der Tragödie „Sir Thomas Moore“ geht hervor, daß zu dieser Zeit The cradle of securitie; Hit nayle o' the head; Impatient povery; The play of four P's; Dives and Lazarus; Lusty Juventus; The marriage of with and wisdom; die, wenn auch nicht alle, so doch meist zu dieser Art Spielen gehören, noch sehr in Aufnahme waren. Die Stelle giebt zugleich einigen Aufschluß, in welcher Art diese Spiele bei den Festen damals dargestellt wurden. Es waren keine Interludes mehr, sondern Vorspiele, welche dem Banket jetzt vorausgingen. Doch wurden, wie wir schon sahen, am Hofe der Elisabeth eine andere Art allegorischer Gelegen-

heitsstücke und Festspiele bevorzugt, welche später den Namen „Masken“ erhielten.

Mummenschanz hatte es in England schon seit lange bei den Festen der Großen gegeben. Es scheint jedoch, daß diese Verkleidungen v. J. 1513 an einen anderen Charakter gewannen und den Namen „masks“ erhielten. Diese Masken bestanden aber noch in nichts anderem, als in dem plötzlichen Auftreten einer Anzahl maskirter Personen in den Festsälen, welche die Damen ihrer Wahl zum Tanze aufforderten. Später scheint man auch die maskirten Festumzüge Italiens nachgeahmt zu haben, da Hall erzählt, daß eines Tags, als König Heinrich VIII. mit seinen Lords auf einem Wagen in den Palast gefahren sei, es zu sehr unliebsamen Scenen kam. Zuletzt wurde auch noch die Dichtung bei diesen Maskenaufzügen in Anwendung gebracht, wodurch diese in Schaustücke verwandelt wurden, bei denen Musik, Tanz, Dichtung, Costüm und endlich auch Decorationswesen zusammenwirkten. Ob die Masken bei den Festen Heinrich VIII. und Wolsey's schon zum Theil diese Beschaffenheit zeigten, wissen wir nicht. Es scheint, daß auch sie noch zunächst den ursprünglichen tanz- und balletartigen Charakter festhielten, da in einer Verordnung vom 16. August 1553 nicht von Masken, wohl aber von ballets gesprochen wird, bei denen aber die Rede schon eingeführt gewesen zu sein scheint. Zu den Festen, welche für die 1562 projectirte, aber nicht zur Ausführung gekommene Begegnung der Königin Elisabeth mit der Königin Maria Stuart vorbereitet wurden, waren auch allegorische Spiele, die man „Devices“ nannte, in Aussicht genommen. Sie waren hauptsächlich auf das Auge berechnet und Masken spielten eine Rolle darin. Auch ist hier unter anderem der Ausdruck gebraucht „Th' english Lords shall maske with the scottishe Ladyes.“ Mit dem Worte „mask“ scheint also noch immer der Sinn einer bestimmten Form des Tanzes verbunden gewesen zu sein. Im Jahre 1571 muß sich der Charakter der masks aber bereits verändert gehabt haben. John Fortescue wird hier als „Maître de les maskes, revelles et triumphes“ bezeichnet; auch werden besondere Masks of Janus, Apollo und der neun Musen erwähnt. 1574 heißt es von zwei Masken, daß in der einen sieben Krieger mit einem Schiffsmeister beschäftigt gewesen seien, welche Reden zu halten hatten, in der anderen sieben Damen, von denen die eine als Sprecherin auftrat. Alle hatten wie gewöhnlich Fackelträger zur Seite.

John Lilly brachte kurze Zeit später einen neuen Ton in die Unterhaltungen des Hofs und in die höfischen Spiele. Wenn auch nicht durch ihn, so kamen doch jedenfalls um diese Zeit die Pastoralen in Aufnahme. The maiden of May von Philipp Sidney ist vielleicht das erste Stück dieser Art, welches als Maske bezeichnet wird. Es wurde zu Westend in Essex vor Elisabeth aufgeführt. Pastoralcomödien und allegorische Festspiele, in denen die moralische Tendenz durch höfische Schmeichelei ersetzt worden war, kamen mehr und mehr in die Mode. Die gesellschaftliche, höfische Lüge wurde in eine künstlerische Form gebracht. Die poetischen, mit dem Namen Masken bezeichneten Spiele kamen aber erst zu Shakespeare's Zeiten und nach ihm zu voller Entwicklung.

IV. Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst in England bis zum Tode der Königin Elisabeth.*)

Common players und Schauspieler im Dienste des Hofs, der Großen und Städte. — Das Schauspielwesen unter Heinrich VIII. — Oeffentliche Spiele in den Inn-yards. — Kämpfe der öffentlichen Bühne. — Schutz des Hofs und der Großen. — Zerwürfnisse zwischen dem Geheimenrath und dem Londoner Stadtrath wegen der Schauspiele. — Die Truppe des Lord Leicester. — Bildung einer königlichen Truppe unter Elisabeth. — Entstehung der ersten öffentlichen Schauspielhäuser. — Der Marprelate-Streit. — Beschränkungen der Londoner Schauspiele. — Die Lordkammerherrn und die Lord-Admiraltruppe. — Alleyn und Henslowe. — Die Londoner Schauspielhäuser unter Elisabeth. — Oeffentliche und private Theater. — Charakter des Publicums. — Eintrittspreise. — Bühneneinrichtung. — Costüm. — Musik. — Zeit und Dauer der Aufführungen. — Honorar der Schauspieldichter. — Honorar der Schauspieler. — Frauenrollen.

Die erste Nachricht von Berufsschauspielern in England stammt aus dem Jahre 1236, in welchem bei der Vermählung Heinrichs III. mit Eleonore von der Provence eine ungeheure Menge von Histrionen in London zusammengeflossen war, die sich durch die Darstellung selt-

*) Siehe darüber E. Malone, Historical account of the rise and progress of the English stage. Basil. 1800. — Payne, Collier, a. a. O. — Hazlitt, History of the English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664 etc. printed for the Roxburgh library 1869. — Collier, The diary of Philip Henslowe. London 1845. — Derselbe: Memoirs of Edward Alleyn, London 1841.

samer „Pageants" und wunderbarer „Devises" ausgezeichnet haben sollen. Auch werden in den Annales Burtonenses in der Zeit von Mathew Paris und kurze Zeit später wandernde Histrionen erwähnt, welche das Volk mit ihren Spielen unterhielten, und in einer Verordnung v. J. 1258 als Schauspieler charakterisirt, die zugleich für das Auge wie für das Ohr darstellten und sich dabei hauptsächlich der französischen Sprache bedienten. Dagegen waren die Minstrels, welche der Hof und die Großen unterhielten, wohl ausschließlich Sänger und Musiker. — Später (1348) unter Eduard III. werden Ludi domini regis angeführt, worunter Warton Disguisings versteht. Auch 1461 ist in den Rechnungen der Augustiner Canonici von Maxtoke in Warwickshire wieder von Mimi und Lusores die Rede. Obschon der Name player erst in einer Verordnung vom Jahre 1464, der von players of interludes, auch interludentes, erst 1466 vorkommt, so wird unter Heinrich VII. doch schon über die Ueberhandnahme der „plays" geklagt. Auch bediente man sich bereits unter Eduard IV. der Kapellknaben zu den höfischen Unterhaltungen, die, wie Collier meint, möglicherweise schon damals, nicht blos als Sänger, sondern zur Darstellung von Interludes verwendet worden sein dürften. Daneben wird noch der players von Cocksaile, Chelmsford, Levenham sowie derer des Herzogs von Gloster und der City Actors gedacht. Selbst die Namen der players Richard III. und des Herzogs von Norfolk sind erhalten geblieben.*) Minstrels gab es bis zur Zeit der Elisabeth, unter deren Regierung sie ausstarben. Das Institut der Kapellknaben erhielt dafür eine erhöhte Bedeutung. Die dramatischen Darstellungen waren bei Hofe unter Heinrich VII. mehr und mehr in Aufnahme gekommen. Er selbst unterhielt zwei Gesellschaften von Spielleuten: die players of interludes und die Gentlemen of the chapel. Unter jenen zeichnete sich besonders John English aus. Später traten noch die Prince's players hinzu. Gleichzeitig finden sich die players des Herzogs von Buckingham, der Grafen Oxford und von Northumberland, der Städte London, Coventry, Wycombe, Mile-end, Wymborn, Minster, Kingston und Essex sowie auch French players erwähnt. Das Amt eines Abbot of Misrule, später Lordship of misrule genannt, wurde damals gegründet.

*) Siehe Collier, a. a. O. I. 30.

Zu dieser Zeit stand der player noch in geringerer Achtung als der Minstrel. Wenn man ihn aber in Zeitgedichten sogar mit Beutelschneidern und Falschmünzern zusammengeworfen findet, so ist erstlich nicht klar, ob man unter ihnen nicht Hazardspieler verstand; sodann ist aber auch noch der Commonplayer, der sich herrenlos im Lande herumtrieb, von dem im Solde seines Herrn oder einer Stadt stehenden player zu unterscheiden. Dies geht aus verschiedenen königlichen Erlassen hervor, die uns erhalten geblieben sind. Nur die ersteren werden hier zu den Vagabonden und Strolchen gezählt. Es spricht sich darin also keineswegs eine Verachtung des Schauspielerstandes aus. Wie wäre dies auch von einem König, wie Heinrich VIII., zu erwarten gewesen, der den Schauspielern so geneigt war und selbst verschiedene Truppen von Schauspielern unterhielt, an deren Darstellungen sich zuweilen sogar Damen betheiligten.*) Es erklärt sich vielmehr aus der mittelalterlichen Auffassung, nach welcher jeder, der nicht gesetzlich irgend eine Herrschaft ausübte oder in dem Dienst oder Schutz einer solchen stand, für rechtlos gehalten wurde. Uebrigens bestanden die Common players auch meist nur aus Springern, Seiltänzern, Thierbändigern u. s. w.

Heinrich VIII. entfaltete im Gegensatze zu seinem haushälterischen Vater eine wahrhaft königliche Pracht, was auch der Entwickelung des Dramas zum Theil mit zu Gute kam. Er hatte neben den von diesem übernommenen Schauspielern (the king's old players) noch eine neue Truppe (the king's players) in Dienst genommen. Neben ihnen und den childern of the chapel erschienen nun, wie bereits angedeutet, auch noch the gentlemen of the chapel, welche nicht weniger als 32 Mitglieder zählten. Unter ihnen blühte John Heywood, welcher den Beinamen the singer hatte und zugleich ein Meister auf dem Virginal war. Auch der berühmte Spaßmacher William Sommers glänzte um diese Zeit. Später hielten sich die Königin und der Prinz ebenfalls ihre players. Doch scheint dies alles zur Befriedigung der Unterhaltungslust seiner Hofhaltung noch nicht aus-

*) Zu Weihnachten 1514 wurden z. B. bei Hofe zwei Interludes dargestellt; eins von John English, der noch an der Spitze der players of interludes stand, und eines von Master Cornyshe, dem Vorsteher der Kapellknaben. In letzterem spielten zwei Damen mit. Collier glaubt, daß es Damen des Hofs waren, und führt dies auf die Sitten des damaligen französischen Hofes zurück.

gereicht zu haben, da sich dazwischen die Schauspieler der Großen noch bei Hof producirten. Doch durften dafür die königlichen Schauspieler, sobald sie entbehrt wurden, gleichfalls im Lande herumreisen und Vorstellungen geben. Die Schauspieler der Grafen erhielten bei Hofe gewöhnlich 20 Sh. für die Vorstellung, die der Barone nur 10. Später, unter Elisabeth erhöhte sich dieser Preis durch eine Extravergütung noch um die Hälfte. Dem ganzen Schauspielwesen war aber jetzt der Master of the Revels vorgesetzt, ein Name, der bei einigen Herren von Adel noch früher als bei Hofe vorgekommen zu sein scheint, da schon 1512 eines solchen im Dienste der Grafen von Northumberland Erwähnung geschieht. Der Lord of Misrule war dem Master of the Revels untergeordnet dem auch noch ein Yeoman of the revels zur Seite stand. Was die Gehalte der Schauspieler betrifft, so erhielten damals bei Hofe die players of interludes nur 1 £ 13 Sh. 4 ₰ vierteljährlich, wogegen die Minstrels 4—5 £ empfingen, doch war den ersteren noch eine Weihnachtsgratification ausgesetzt, die ihren Gehalt verdoppelte.

Die Schauspieler der Großen spielten aber nicht nur bei Hofe und in den Privathäusern der Reichen des Landes für's Geld, sondern auch zur Unterhaltung des Volks in öffentlichen Häusern, wozu sich hauptsächlich die Inn-yards darboten. Es konnte dabei in einer Stadt wie London nicht an Unordnung fehlen, und schon frühe scheinen dessen Bewohner sich gegen diese Aufführungen aufgelehnt zu haben. Klagen dieser Art traten aber doch erst stärker hervor, als die religiösen Partheien sich der Bühnen zu ihrem Zwecke zu bedienen begannen. Die frühesten amtlichen Nachrichten von solchen Beschwerden und von den Einschränkungen, welche sie nach sich zogen, liegen in einer Vormerkung der Register des Geheimenraths vom 10. April 1543 vor, wonach mehrere Schauspieler des Lord Wardein, die den Anordnungen des Lord Mayor entgegen öffentlich gespielt hatten, gefänglich eingezogen worden waren. Auch eine Parlamentsacte vom selben Jahre weist darauf hin, in der unter Andrem die Aufführung aller Stücke, Interludes und Gesänge verboten wird, welche der heiligen Schrift zuwider laufen und religiöse Gegenstände oder Doctrinen berühren. Sie wurde von Eduard VI. unter dem 6. August 1549 wiederholt und am 28. April 1551 noch bedeutend verschärft, was genugsam beweist, wie wenig sie beobachtet wurde.

Von den Vorstellungen, welche am Hofe dieses Monarchen stattfanden, verdient ein Spiel Namens Aesop's crow insofern Hervorhebung, als ein Theil der Darsteller darin in einer Art von Masken, als Vögel verkleidet, agirte. Eine Schrift: Beware the cat, enthält eine Stelle darüber, welche Beachtung verdient, weil sie eine für jene Zeit auffällige Einsicht in das Wesen der schauspielerischen Kunst verräth. Der Verfasser spricht nämlich darin gegen George Ferrers, den Master of the Revels, die Meinung aus, daß es nicht komisch wirken könne, Geschöpfe, welche ihrer Natur nach nicht sprächen, auf der Bühne redend einzuführen oder ihnen eine Vernunft zu leihen die sie in Wirklichkeit nicht besäßen. Denn wenn dies auch in einer Erzählung zulässig sei, so vertrage die unmittelbar gegenwärtige Darstellung doch diesen Widerspruch gegen die Naturwahrheit nicht.

Mit ungleich größeren Schwierigkeiten, als bisher hatten die öffentlichen Bühnen und die Schauspieler unter der Regierung der Königin Maria zu kämpfen. Wurde ihnen doch durch Verordnung vom 16. Aug. 1553 jede Darstellung untersagt, zu der sie sich nicht erst ausdrücklich die Genehmigung eingeholt hatten. Es fehlte natürlich auch jetzt nicht völlig an Ueberschreitungen des Verbots. So wurde 1555 Lord Rich beauftragt, über die Schauspieler Erkundigungen einzuziehen, welche vor kurzem in Essex ohne obrigkeitliche Genehmigung öffentliche Darstellungen gegeben hätten. Es mag zur Rechtfertigung ihres damals so übel beleumundeten Standes dienen, daß das Ergebniß ein für sie überaus günstiges war, da sie als ehrsame Haushalter und ruhige Bürger charakterisirt wurden.

Erst mit dem Regierungsantritt der Elisabeth sollte auch für sie wieder eine bessere Zeit kommen, obschon diese Fürstin zunächst gleichfalls alle theatralischen Aufführungen verbot. Das war aber nur vorübergehend. Bald sollte an die Stelle dieser kurzen Feindseligkeit eine fast leidenschaftliche Neigung wie für jede Art öffentlicher Schaustellung auch für theatralische Lustbarkeit bei ihr treten. Der Einfluß, welchen sie unmittelbar auf die Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst ausgeübt hat, war zwar kein zu bedeutender. Aber mittelbar war er ein großer, weil sie dieser Entwicklung freien Raum schaffte, durch ihre Theilnahme den Angriffen entgegenwirkte, denen die Bühne jetzt mehr und mehr ausgesetzt war, und ihren Adel hierdurch anfeuerte, ihrem Beispiel zu folgen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung

der Streit, in welchen Graf Leicester, der, obschon er als das Haupt der puritanischen Parthei angesehen wurde, doch die Vorliebe der Königin für das Theater theilte, mit dem Londoner Gemeinderath hierüber gerieth. Veranlassung gab die abschlägliche Antwort, welche der letztere dem Lord Kammerherrn auf sein Gesuch gegeben hatte, einem gewissen Schauspieler Holmes die Erlaubniß zur Aufführung von Spielen und Interludes im Weichbild der Stadt zu ertheilen. Die Folge war, daß Leicester am 7. Mai 1554 für die Hauptdarsteller seiner Truppe: James Burbadge, John Berkyn, John Lanham, William Johnson und Robert Wylson ein königliches Patent erwirkte, welches die Obrigkeiten des Landes bedeutete, denselben überall, auch ausdrücklich in London, die Aufführung von „Comedies, Tragedies, Interludes und Plays“ jederzeit zu gestatten, mit alleiniger Ausnahme der Stunden des öffentlichen Gottesdienstes oder zur Zeit ansteckender Krankheiten, vorausgesetzt, daß dieselben von dem Master of the Revels die Genehmigung eingeholt hatten.

Der Londoner Gemeinderath entzog sich anfänglich diesem königlichen Befehle zwar nicht, bereits am 6. Dec. 1574 erließ er aber eine Verordnung, durch welche jener Freibrief so eingeschränkt wurde, daß er bei strenger Ausführung derselben fast hinfällig wurde. Die Schauspieler wendeten sich daher mit einem Gesuch an den Geheimenrath, wurden jedoch vom Gemeinderathe Punkt für Punkt in einer Weise widerlegt, die nicht nur den Stand der Schauspieler herabwürdigte, sondern auch für den Adel, ja selbst für die Königin, die ihn begünstigten, beleidigend war. Der Gemeinderath hatte in jener Verordnung sich hauptsächlich auf die Gefahren gestützt, welche der Bürgerschaft in Zeiten ansteckender Krankheiten, durch die Anhäufung von Menschen drohten, welche die Schauspiele herbeiführten, sowie auf die anderen, welchen die Sitten durch das schlechte Beispiel der Schauspieler und ihrer Spiele ausgesetzt wären. Wogegen der Geheimerath und die Schauspieler hervorgehoben hatten, daß letztere der Uebung bedürften, um, falls die Königin ihre Dienste verlange, auch im Stande zu sein, dieselbe würdig zu unterhalten. Jetzt hielt der Gemeinderath es aber grade für unziemlich, daß die Schauspieler Stücke wie die, welche sie dem großen Haufen darboten, vor der Königin wiederholten, und für gefahrvoll, daß Leute, welche sich der Ansteckung von Krankheiten ausgesetzt, sich der Person ihrer Majestät in so unvorsichtiger

Weise nähern dürften. Auch sehe man nicht die Nothwendigkeit ein, weshalb Leute ihren Unterhalt mit Spielen verdienen sollten, da ihnen dies doch durch andere ehrbarere und gesetzliche Fertigkeiten und Dienstleistungen möglich sei; es genüge durchaus, wenn sie diese Spiele nur gelegentlich zur Erholung von der Arbeit und zur Erheiterung Andrer ausübten.

Die Vermittlungsvorschläge, welche der Gemeinderath machte, erschienen den Schauspielern so wenig annehmbar, daß sie, wie es scheint, noch in demselben Jahre sich zum Bau von drei in den sogenannten Freiheiten von London gelegenen Theatern entschlossen: dem von Blackfriars, sowie dem „Theatre“ und dem „Curtain“ zu Shoreditch. Bis dahin hatten vorzüglich die Innyards von Bell Savage auf Ludgate Hill, von Croß-keys in Graciousstreet, von Bearhead und Bull in Bishopgatestreet, vielleicht auch schon Paris-Garden zum Schauplatz gedient, doch wurde letzterer bereits zu Heinrichs VIII. Zeit zu Thierhetzen verwendet.

Der Streit zwischen dem Geheimenrath und dem Londoner Gemeinderath erneuerte sich 1581, zu welcher Zeit ersterer wieder Duldung der Schauspieler in London, mit einziger Ausnahme der Sonntage verlangte.*) Ein Unfall, der sich soeben in Paris Garden bei einer Vorstellung an einem Wochenfeiertage ereignet hatte, gab der Municipalität aber Gelegenheit, sich auf's Neue gegen die Spiele, als eine den Zorn Gottes herrabbeschwörende Sache, zu ereifern. Auch erreichte sie es wirklich, daß das Verbot auf die Wochenfeiertage ausgedehnt wurde. Möglicherweise hing es mit dieser neuen Ungefügigkeit des Londoner Stadtraths zusammen, daß kurze Zeit später die Königin, die bisher keine eigenen Schauspieler unterhalten hatte, eine eigene Truppe für ihren Dienst bilden ließ (1583), bei welcher sich unter Anderen Robert Wilson (der früher im Dienste Lord Leicesters stand) und Richard Tarlton als Komiker auszeichneten. Zwei Jahre später ermächtigte sie (nach dem Vorbilde Richards III.) auch noch Sir Thomas Gyles, den Master of the children of St. Paul's, Singknaben in England und Wales für ihren Dienst auszu-

*) Bisher hatten grade die Theatervorstellungen an Sonntagen nach beendetem Gottesdienste stattgefunden. Nach Knight war dies auch grade der Tag, welchen die Königin zu theatralischen Vorstellungen bei Hofe zu wählen pflegte.

heben, welche dann abwechselnd mit den Schauspielern oder Servants der Königin vor ihr spielten. Daneben wurden die players des Lord Admirals jetzt häufig zum Dienste entboten.

Die Bedeutung, welche das Theater durch dies Alles gewann, bewirkte jedoch, daß man sich desselben auch wieder in den Streitigkeiten der religiösen Factionen bediente. Um so heftiger mußten die Angriffe werden, denen es sich hierdurch mit aussetzte. Sie gingen hauptsächlich von der puritanischen Parthei aus. Schon 1577 war der Geistliche John Northbrooke mit seinem Treatise, wherein dicing, dauncing, vaine playes or Enterludes are reproved schriftstellerisch gegen sie aufgetreten. 1579 folgte der reuig gewordene Stephan Gosson, der selbst verschiedene Stücke geschrieben, mit seiner School of Abuse. Ihm stellte sich The play of the plays entgegen, welches auf dem „Theatre" in Shoreditch gegeben wurde. Gosson antwortete mit seinem Playes confuted in five actions. 1580 erschien dann A second and third blast of retrait of plays and theatre.*) Eine besondere Schärfe gewannen aber diese Verhältnisse durch den Marprelate-Streit, welcher von einer geheimen Gesellschaft ganz systematisch gegen die bischöfliche Kirche betrieben wurde und in welchem sogar Männer wie Lilly und Nash als Vertheidiger der letzteren auftraten. Er erreichte seinen Höhepunkt, als man den Martin Marprelate sogar auf die Bühne brachte, was, wie es bei Elze heißt, von den Children of St. Paul's geschehen sein soll.**) Dies führte eine Annäherung des Geheimenraths und des Londoner Gemeinderaths in den Theaterangelegenheiten herbei, so daß ersterer jetzt selbst die Hülfe des letzteren gegen die Uebergriffe der Schauspieler in Anspruch nahm. Die Marprelate-Aufregung hatte in der That einen Character gewonnen, welcher bedenklich war. Sie wurde denn auch gewaltsam genug unterdrückt. Nachdem man die Hauptagenten entdeckt hatte, wurde Penry gehängt, Udall aber starb im Gefängniß.

Der Londoner Gemeinderath hatte es sich natürlich nicht zwei Mal sagen lassen, gegen die Schauspieler einzuschreiten. Er hatte alle

*) Sowohl Plays confuted in five actions wie die letztgenannten Tractate finden sich in dem oben angeführten Werke Hazlitt's, The English Drama and Stage 2c., abgedruckt.

**) Falls deren Darstellungen erst 1591 unterdrückt worden sein sollten, was aber nicht recht wahrscheinlich ist.



theatralischen Aufführungen untersagt — eine Maßregel, die zwar nur vorübergehend war, gewisse Einschränkungen aber doch hinterließ. 1591 wurden die Vorstellungen der Kinder von St. Pauls aufgehoben, deren sich der polemische Geist der Zeit ebenfalls zu bemächtigen gewußt hatte*), und um 1594 wurden in und um London alle Schauspielergesellschaften unterdrückt, mit Ausnahme derjenigen des Lord Admirals und des Lord Kammerherrn, welche letztere, wie Collier meint, wahrscheinlich aus der früheren königlichen Truppe entstanden sein dürfte, weil diese von 1592 an nicht wieder erwähnt wird, jene dagegen erst von dieser Zeit an. Diese aufs gewaltsamste in das Leben und den Stand der Schauspieler eingreifende Maßregel, welche viele von ihnen zur Auswanderung zwang, hatte für die Entwicklung der Schauspielkunst und des Dramas aber auch ihre fördernde Seite. Schon immer waren die letzteren durch die Privilegien, welche die Londoner Schauspielergesellschaften genossen, hier gleichsam centralisirt worden. Dies wurde durch jene Maßregel aber verschärft. Wir wissen kaum von irgend einem bedeutenderen play-wright, der nicht in London gelebt oder für die Londoner Theater geschrieben hätte, und obschon der Hof das Theater hier nie in dem Maße wie so lange in Frankreich beeinflußt hat, ist London für die Entwicklung des englischen Dramas doch fast noch maßgebender gewesen, als Paris für das französische. Sodann konnten die beiden privilegirten Schauspielergesellschaften nun alle wahrhaft bedeutenden schauspielerischen Kräfte an sich ziehen, was, wenn auch die Concurrenz bald wieder hervortrat, zur Entwicklung der Blüthe der Schauspielkunst und zur Hebung des Schauspielerstandes wesentlich beitragen und auf die Entwicklung der dramatischen Dichtung auf's Anregendste einwirken mußte. Wie hätte Shakespeare, der wie damals alle dramatischen Dichter nur für die Bühne schrieb, den Darstellern wohl auch sonst solche Aufgaben, wie seine Dramen sie stellen, zumuthen und sich Wirkungen davon versprechen dürfen, wenn sich dieselben nicht auf einer ganz außerordentlichen Höhe ihrer Kunst befunden hätten. Daher jene beiden Gesellschaften, selbst noch nachdem wieder andere hervorgetreten waren, längere Zeit einen das ganze Gebiet beherrschenden, mustergültigen Einfluß ausüben

---

*) Es scheint jedoch, daß dieselben bald wieder aufgenommen wurden, worauf ich später zurückkomme.

mußten. Endlich darf aber auch die Einwirkung, welche die Auswanderung vieler, zum Theil tüchtiger Schauspieler nach Holland, Dänemark, Deutschland auf die Entwicklung des Dramas dieser Länder ausgeübt hat, nicht unterschätzt werden. Die Folgen würden aber ohne Zweifel viel wohlthätigere gewesen sein, wenn ihr die kirchliche Bewegung und der aus ihr hervorgehende lange Krieg nicht entgegengewirkt hätte.

Im Jahre 1596, nachdem sich die Gesellschaft des Lord Kammerherrn auf der Bankside ein neues Sommertheater The Globe (1594) erbaut hatte, würde sie, wenn ein von Collier entdecktes, aber angezweifeltes Schriftstück authentisch wäre, um die Genehmigung zum Umbau des baufällig gewordenen Blackfriartheaters eingekommen sein, ein Actenstück, welches in diesem Falle auch Aufklärung über die Stellung Shakespeare's zu diesem Theater verbreiten würde, der sich hier mit unter den Theilhabern desselben angeführt findet. Knight glaubt jedoch, daß die Shakespeare'sche Truppe nicht vor 1604 am Blackfriartheater interessirt war. 1584 spielten die Kapellknaben der Königin darin. 1599 begegnet man ihnen hier ebenfalls wieder unter dem Namen The children of Blackfriars, und erst 1609 findet man sie nach dem Whitefriarstheater übersiedelt. Sie müssen demnach eine Zeit lang, wie lange, ist ungewiß, mit der Kammerherrntruppe dort alternirt haben.

Die Gesellschaft des Lord Admirals, an deren Spitze Ed. Alleyn stand, folgte dem Beispiele der letzteren, indem sie unter Mitwirkung von Philip Henslowe, dem Schwiegervater Alleyns und Besitzer des Rose-Theaters, ein neues Theater, The fortune in Golding Lane in Middle-Essex erbaute und, nachdem sie ihr altes, den Curtain, aufgegeben hatte, bezog. Um diese Zeit waren wieder Klagen über die vielen Schauspieler und die Unordnungen, die sie herbeiführten, an den Geheimenrath gekommen, welcher unter dem 22. Januar 1600 auf's Neue die Zahl der Truppen und Theater auf zwei, die Kammerherrn- und die Admiralstruppe und das Globe- und das Fortune-Theater, beschränkte. Dieser Befehl scheint aber so gut wie keine Berücksichtigung gefunden zu haben, da am 31. December 1601 wegen erneuter Klagen über die Menge der Schauspielhäuser und Spiele in London ein neuer Erlaß ergehen mußte. Auch hielten sich außer dem Lordkammerherrn und dem Lord Admiral damals noch verschiedene an-



dere Große Schauspieler, da z. B. die players des Earl of Pembroke und des Earl of Derby 1599 bei Hofe spielten. Collier giebt die Zahl der bis zum Tode der Elisabeth entstandenen Theater auf 11 an. Wahrscheinlich wurde noch in den meisten derselben gespielt. Es sind: Theatre (seit etwa 1570), Curtain (s. 1570), Blackfriars (s. 1576), Whitefriars (s. 1576), das Newington Theater (s. 1580), Rose (s. 1585), Hope (s. 1585), Paris Garden play-house (s. 1588), Globe (s. 1594), Swan (s. 1595) und Fortune (s. 1599). Das Red-Bull Theater in St. John Street (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Innyard Theater) ist erst zu Anfang der Regierung Jacob's I. entstanden.

Das Theatre war, wie alle älteren Londoner Theater, ein Holzbau, der gegen Ausgang des Jahrhunderts baufällig und unbrauchbar geworden sein mag. Es wird zu dieser Zeit von ihm als einem verlassenen Hause gesprochen. — Im Curtain wurde dagegen, wie man aus einer Beschwerdeschrift weiß, 1601 noch immer gespielt, obschon die Gesellschaft des Lord Admirals sich ausdrücklich verpflichtet hatte, es niederzureißen. Die letzte Nachricht darüber stammt aus dem Jahre 1623, in welchem die Diener des Prinzen Carl darin spielten. — Blackfriars erhielt sich bis zum Jahr 1647. Es scheint nicht, daß es nach der Restauration wieder benutzt wurde. — Paris Garden war ein Amphitheater, in welchem nur ausnahmsweise dramatische Darstellungen stattfanden. Vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an geschah es jedoch öfter. Von da an erscheint Henslowe mit Alleyn als Besitzer desselben. Später ward es von ihnen seiner ursprünglichen Bestimmung, den Bärenhetzen und Stiergefechten, wieder zurückgegeben. — Das Globe-Theater war vor dem Brande von 1613 ein bloßer Holzbau, wie Collier glaubt, nach Außen ein regelmäßiges Sechseck, im Inneren rund und, mit Ausnahme der Bühne und Logen, noch unbedeckt. Die Kammerherrntruppe, die darin spielte, trat 1603 in den Dienst Jacobs I., wobei sie den Namen der King's servants erhielt. Das Patent enthält folgende Namen ihrer Mitglieder: Laurentio Fletcher, Wielielmo Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillips, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn, Richard Cowley u. A. Das Fortune-Theater, das von demselben Baumeister gebaut worden ist, sollte im Wesentlichen dieselbe Einrichtung erhalten, über die uns der auf uns gekommene Bauvertrag einen ziemlich genauen

Aufschluß giebt, der ohne Zweifel auch über die anderen Theater in vieler Hinsicht aufklärend ist. Es sollte darnach ein viereckiger Bau von 80 Fuß im Quadrat und von 55 Fuß im Inneren werden. Es blieben also nach allen vier Seiten 12½ Fuß für die Logen, Galerien, Treppen, Gänge, die hinter der Bühne befindlichen Ankleidezimmer und sonstigen Räume frei. Es sollte ferner drei Ränge haben, der erste von 12, der zweite von 11, der letzte von 9 Fuß Höhe. Die Weite der Bühne sollte 43 Fuß betragen, so daß auf jeder Seite derselben ein Gang von 6 Fuß Breite frei bliebe. Die Tiefe der Bühne sollte dagegen der des Yard (ein Name, der wahrscheinlich noch von den Inn-yards beibehalten war) d. i. dem Parterre entsprechen. Das Tiring-house, nämlich der die Ankleidezimmer enthaltende Theil des Gebäudes, sollte mit Glasfenstern versehen und Bühne und Zuschauerraum durch ein eichnes Gebälk von einander geschieden sein. Bühne, Treppen, Gänge, Logen und Ankleidezimmer sollten mit Ziegeln gedeckt werden, während der Globe nur ein Strohdach hatte.

Von diesem unterschied sich das Fortune-Theater nicht nur durch die Form, sondern auch durch reichere Ornamentik. Das Dach über der Bühne, hier als the Shadow bezeichnet, wird sonst gewöhnlich the heaven genannt. Das Fortune-Theater gehörte der Gesellschaft des Lord Admirals an, welche nach Jacobs I. Thronbesteigung in den Schutz des Prinzen Heinrich und später (1612) in den Dienst des pfälzischen Churfürsten trat. Es scheint, daß es erst 1661 wieder abgebrochen wurde. — Die Rose-, Hope-, Swan- und Newington-Theater lagen dagegen auf der Bankside. Philipp Henslowe war 1591 Eigenthümer des Rose-Theaters, das er damals erneuern ließ. Es scheint ein kleines Gebäude gewesen zu sein, sich aber um 1598 noch eines guten Rufes erfreut zu haben. Das Hope-Theater ist wahrscheinlich etwas später entstanden und hat ursprünglich wohl nur zu Bärenhetzen gedient. Um 1614 wurde darin Ben Jonson's Bartholomew Fair von den Servants der Princeß Elisabeth mit großem Erfolg aufgeführt. Das Swan-Theater wurde hauptsächlich von Fechtern und Springern benutzt. Newington Butts würde dagegen um so wichtiger sein, wenn wir dem von Collier herausgegebenen Henslowe'schen Tagebuche und den Memoirs of Edward Alleyn in allen Punkten vertrauen dürften. Hiernach müßte nämlich dieses Theater in den Jahren 1594 und 1595, d. i. also während des Baues des

neuen Globe-Theaters, gleichzeitig von den beiden Truppen des Lord Kammerherrn und des Lord Admiral benutzt worden sein und Alleyn in Stücken gespielt haben, welche entweder mit Shakespeare'schen Stücken identisch gewesen sind, oder in denen doch dieselben Stoffe wie in diesen behandelt waren, als Hamlet, Taming of a Shrowe, Andronicus, the Venesyon Comedy und Harry V.

Man findet in den Schriften der Zeit die Theater öfter als öffentliche (public) und private (private) unterschieden; es ist aber fraglich, ob diese Unterscheidung schon zur Zeit der Elisabeth stattfand, da man aus ihr nur ein einziges Theater kennt, das mit dem Namen eines Private-Theaters zu bezeichnen ist, das Blackfriars-Theater nämlich. Das Cockpit- und das Salisbury-Court-Theater, die auch mit diesem Namen unterschieden werden, entstanden erst später. Auch weiß man nicht mit voller Sicherheit, worin der Unterschied beider bestand. Collier glaubt auf Grund verschiedener Stellen der Schriftsteller, daß die Private-Theater 1. kleiner als die Public-Theater und 2. ganz bedeckt gewesen seien, wogegen die öffentlichen Theater den dem Parterre entsprechenden Raum unbedeckt ließen; daß 3. die Vorstellungen bei jenen bei Beleuchtung stattfanden; 4. der Pit (wie bei ihnen das Parterre genannt wurde) mit Sitzen versehen war, während die Zuschauer der yards stehen mußten; 5. die Zuschauer derselben gewöhnlich den höheren Classen der Gesellschaft angehörten; 6. ein Recht auf der Bühne zu sitzen hatten, was in dem Public-Theatern zwar auch geschah, sie aber hier dem Spott des Parterres aussetzte, und 7. die Logen in ihnen verschlossen werden konnten. Es ist anzunehmen, daß, nachdem der Adel aufhörte, sich eigene Spieler zu halten, derselbe zuweilen Privatvorstellungen in den kleineren, bequemer eingerichteten Theatern gab und letztere eben diesem Zwecke entsprechend eingerichtet waren, woher dann der Name kam.

Aus zweierlei Gründen mußte das Publicum der öffentlichen Theater in London einen von dem der unseren abweichenden Charakter haben, zunächst weil das Theater hier ursprünglich nur für Männer bestimmt war und anfangs nur niedere oder zweideutige Frauen sich in die Theater hineinwagten. Ja selbst als auch ehrbare Frauen sich zum Theaterbesuch entschlossen, geschah das zunächst, umgekehrt wie in Venedig, meist nur maskirt. Der zweite Grund aber war, daß die Vornehmen und Reichen sich lange entweder Schauspieler hielten oder doch die öffent-

lichen bei ihren Festen in ihren Palästen und Häusern spielen ließen. Die Königin Elisabeth, der Hof Jacobs I. wohnte nie einer öffentlichen Vorstellung bei. Henriette Marie war die erste Person des königlichen Hauses, welche 1634 eine öffentliche Theatervorstellung besuchte. Elisabeth fand dafür Ersatz in den Vorstellungen, die die Großen und die Inn of Courts ihr bereiteten, sowie in denen, die ihr die öffentlichen Schauspieler und die Children of St. Pauls, of the Chapel, of Westminster und of Windsor in Whitehall oder in andern ihrer Schlösser gaben. Gleichwohl wurden die öffentlichen Theater auch von den besseren Gesellschaftsklassen, ja selbst von den Vornehmen besucht. Daß dies, besonders was die Nebentheater betrifft, auch von dem leichtfertigeren und liederlichen Theil der Londoner Bevölkerung geschah, daß sie den galanten Frauen und feilen Dirnen vielfach zum Stelldichein dienten, daß hier Verabredungen zu nächtlichen Ausschweifungen in benachbarten Tavernen getroffen wurden, wird bei den Erfahrungen, welche man hierin auch heute wieder in den Vorstadttheatern der großen Städte macht, nicht in Verwunderung setzen können. Wäre der puritanische Geist heute so mächtig wie damals, so würden wir ohne Zweifel auch ähnliche theils begründete, theils übertreibende Anschuldigungen gegen die Theater, Schauspieler und dramatischen Dichter zu hören und zu lesen bekommen.

Für die außerordentliche Verschiedenheit der öffentlichen Theater sprechen unter Anderem auch die Eintrittspreise. Ben Jonson giebt sie in seinem Lustspiel Bartholomew fair von 6 d bis $2^1/_2$ Sh. an. Doch gab es auch Theater, welche Plätze für 2 d, ja selbst für 1 d hatten. Es ist mit diesen und ähnlichen Angaben schwer zu vereinigen, wenn andere Schriftsteller auf einen Thürhüter hinweisen, welcher die Platzpreise in einer Büchse in Empfang zu nehmen hatte.*) Vielleicht, daß dies nur den Eintritt in's Haus betraf, der blos zum Besuch des letzten Platzes berechtigte, die übrigen Plätze aber erst im Innern gelöst wurden. Ueberhaupt hatten die Schauspielhäuser zwei Eingänge, einen vorderen, der direct in den Zuschauerraum führte, und einen hintern durch das Tiring house zur Bühne, der möglicherweise aber auch mit den Logen des ersten Ranges in Verbindung

*) So bei Dekker in seinem 1612 edirten If it be not good the devil is in it, wo er den Schauspielern einen ehrlichen doorkeeper wünscht.

stand. Jedenfalls traten durch ihn diejenigen ein, welche Platz auf der Bühne nahmen. Es ist wahrscheinlich, daß die ersten sowie die außergewöhnlichen Vorstellungen höhere Preise hatten. Auch spricht es gewiß nicht für einen niederen Bildungsgrad der Zuschauer der öffentlichen Theater, daß so tief- und feinsinnige Stücke wie die Shakespear'schen, wenn er bei deren Dichtung auch mehr das Publicum der Privatvorstellungen, als sie in's Auge gefaßt haben wird, ihnen zum Theil doch so nachhaltig gefallen konnten. Zwar spricht Shakespeare einmal ziemlich geringschätzig von dem großen Haufen, d. i. dem Parterre und den Galerien der öffentlichen Theater, das Stück — so heißt es — gefiel dem großen Haufen nicht, es war „Caviar für's Volk" —, im Ganzen scheint sich ihm gegenüber das große Publicum aber besser bewährt zu haben, als diese Stelle erwarten läßt. Jedenfalls bewies es schon dadurch einen entschieden poetischen Sinn und eine rege Phantasie, daß es von den decorativen Mitteln der Bühne fast ganz abzusehen vermochte, selbst noch bei Stoffen, die wir heute ohne eine derartige Versinnlichung kaum noch für darstellbar halten. Denn obschon gemalte Scenerien (painted cloths) schon in den Haushaltbüchern des Hofs vom Jahr 1568 vorkommen und 1605 zum ersten Male beweglicher Scenerien, 1610 aber des Decorationswechsels bei den höfischen Festspielen gedacht wird, zu welcher Zeit Inigo Jones durch seine decorativen Arbeiten große Berühmtheit erlangte, so behielt doch die öffentliche Bühne noch längere Zeit ihre fast decorationslose Einfachheit bei.*) Sie war von drei Seiten von einem Behänge von Teppichen oder Vorhängen (arras) eingerahmt, die in der Tragödie von schwarzer Farbe gewesen zu sein scheinen. Ein Theil des mittleren, quer über die Bühne laufenden Vorhangs, welcher Traverse hieß, war verschiebbar und öffnete den Einblick in einen besonderen Raum, der möglicherweise bisweilen eine charakteristische Ausstattung darbot. Ueber dem Traverse befand sich eine Loge oder Galerie, die vielleicht rings um die Bühne lief, daher die Arras nicht die volle Höhe derselben hatten. So heißt es z. B.

*) Wenn Coryate 1608 schreibt, daß die Häuser (der Theater) in Venedig sehr armselig und gemein gegen die stattlichen Theater London's aussähen, so ist wohl nur von dem Schmucke des Zuschauerraums nicht von den Decorationen der Bühne die Rede.

in Perkin Warbeck von Ford: „Empfangszimmer im königlichen Schloß mit einer Galerie, auf der Galerie erscheinen: Gräfin Crawford mit verschiedenen anderen Damen“ und in Massinger's Großherzog von Florenz in der 3. Scene des 2. Actes: „Chiaromonte erscheint auf der Galerie.“ Wenn auch meist eine bloße Andeutung, wie das Heraushängen einer den Ort der Handlung ankündigenden Tafel, zur Orientirung des Zuschauers beim Scenenwechsel genügte, so kamen, wie das Tagebuch Henslowe's beweist, doch einzelne gemalte Versatzstücke in Anwendung, die man sich jedoch kaum einfach genug wird denken können. Gewiß aber gab es eine Art von Maschinerie, welche die Geistererscheinungen, Versenkungen, Himmelfahrten zu vermitteln hatte. Auch scheint es, daß die Bühne einen Vorhang besaß, der aber nicht nach den Scenen oder Acten fiel oder zugezogen wurde, da man, wie einzelne Bühnenweisungen erkennen lassen, die Todten hinaustrug. Die Decke der Bühne war gewöhnlich blau bemalt oder behangen. Knight vermuthet jedoch, daß, wenn die Scene bei Nacht spielte, dieselbe ein schwarzes Behänge zeigte.

Ein um so größerer Werth wurde schon damals auf das Costüm gelegt, da es zu den Mitteln der Darstellungskunst des Schauspielers gehörte, welche fast ganz allein die Illusion des Zuschauers zu unterstützen hatte. So fand sich in den Papieren Edward Alleyns*) ein Verzeichniß folgender Kleidungsstücke, als: „14 verschiedene Clokes, 16 Gownes, 16 Antik Sutes, 17 Jerkings and dublets, 11 French hose und 8 Venetians.“ Man wird auf die Bezeichnungen zwar keinen zu großen Werth legen dürfen, da z. B. unter den Antik sutes das Kleid für den „Moore in Venis“ und „Will Sommer's cote“, unter den French hose „Pryam's hose in Dido“ und „Spangled hose in Pericles“ aufgeführt sind. Jedenfalls beweist es aber, daß es mit der Costümtreue übel bestellt war.

Der Tire-man (der Garderobier) war über die „apparels“ und „properties“ der Bühne gesetzt. Dem prompter, Souffleur, auch book-keeper und book-holder genannt, lag wahrscheinlich die Aufbewahrung der Stücke mit ob.

Musik fehlte bei keiner der damaligen theatralischen Darstellungen, die immer mit einem dreifachen Tusch eingeleitet wurden. Auch in

*) Nach Collier's Mittheilungen.

den Stücken selbst, besonders den Histories, spielen die Flourishes eine große Rolle. Doch ward auch vom Gesange vielfach Gebrauch gemacht. Es scheint, daß die Musikanten in zwei einander gegenüberliegenden Logen zur Seite der Bühne (etwa unseren Prosceniumslogen entsprechend) aufgestellt waren.

Man spielte damals meist in den Nachmittagsstunden und zwar bald nach dem Mittagsessen; in der späteren Zeit der Elisabeth nachweislich um 3 Uhr. Die Spiele sollen nach mehreren Stellen der Dramatiker (z. B. im Prologe zu Heinrich VIII.) gewöhnlich nur zwei Stunden gedauert haben. Da der Vorstellung oft noch ein jig folgte, so müßten die meisten Stücke entweder sehr gekürzt oder sehr rasch gespielt worden sein. Daß Kürzungen vorkamen, geht aus einzelnen Angaben der Schauspieldichter hervor. Nichtsdestoweniger wird man nicht annehmen dürfen, daß Stücke wie Hamlet in zwei Stunden aufgeführt wurden. Wäre die Dauer eine auch nur annähernd feststehende gewesen, so würden bühnenerfahrene Schauspieldichter, da sie ihre Stücke meist nur für das Theaterbedürfniß schrieben und zum Theil gar nicht durch den Druck veröffentlichten, wie Greene und Shakespeare, ihren Stücken unmöglich eine so ungleiche und weit über das Maß hinaus gehende Länge gegeben haben. Ben Jonson in seinem Bartholomew fair spricht von 2½ Stunden und drüber.

Vor 1600 scheint der Preis, welchen die Theaterunternehmer für ein Stück zahlten, selten 8 £ überstiegen zu haben. Um 1612 findet man öfter 12 £, in einzelnen Fällen sogar 20 und 25 £ erwähnt. Die Preisunterschiede erklären sich wohl theilweise daraus, daß die Stücke unter verschiedenen Bedingungen überlassen wurden: Sie gingen entweder ganz in das Eigenthum einer Bühne über, oder der Autor behielt sich das Veröffentlichungsrecht durch den Druck (the copy-right) vor. Auch bestand noch die Ueblichkeit von Benefizen eines zweiten und dritten Tages, auf welche der Autor möglicherweise gegen ein höheres Honorar Verzicht leisten konnte. Für Zusätze (additions) wurden 1—4 £ bezahlt. Im letzten Falle kamen sie wohl theilweisen Ueberarbeitungen gleich. Prologe und Epiloge trugen dem Autor 5 Sh. ein. In den öffentlichen Theatern wurde die Vorstellung bisweilen, vielleicht auch regelmäßig, mit einem Gebete für das Staatsoberhaupt geschlossen. So heißt es am Schlusse des Epilogs vom 2. Theile von Shakespeare's Heinrich IV.: „Meine Zunge ist müde;

und da meine Füße es auch sind, will ich euch gute Nacht sagen und so vor euch niederknieen — in Wahrheit aber, um für die Königin zu beten".

Die Schauspieler waren theils Antheilhaber (sharers) an der Einnahme des Theaters, von welcher vorher die Kosten jedenfalls abgezogen worden waren, theils wurden sie fest für eine bestimmte Zeit (meist wöchentlich) engagirt (hiredmen). Es gab Sharers, die einen halben, einen ganzen oder auch mehr als einen Antheil bezogen. Ueber die durchschnittliche Höhe der Antheile aus dieser Zeit wissen wir nichts Bestimmtes. Henslowe, der gewiß mehrere Antheile bezog, brachte für sich pro Vorstellung meist 3—4 £, einmal sogar 6 £ 7 Sh. 8 ₰ in Rechnung. Zu Gosson's Zeit scheint der hireling etwa 6 Sh. pro Woche verdient zu haben. Doch war dies wohl nach den Leistungen verschieden. Besonders gut scheinen die Darsteller der Frauenrollen bezahlt worden zu sein. Bis 1608 war nach Coryate noch keine Frau auf der englischen Bühne erschienen. Das scheint auch noch lange festgehalten worden zu sein. Bisweilen scheint man die Frauenrollen in Masken gespielt zu haben, wahrscheinlich aber nur als Nothbehelf, worauf die Anspielung in Shakespeare's Sommernachtstraum hindeutet. Quince rathet hier Flute, seine Damenrolle in einer Maske zu spielen.

Ueber die bedeutendsten Darsteller der Shakespeare'schen Periode wird in einem späteren Abschnitte, so weit es der Raum gestattet, berichtet werden.

V. Shakespeare.

Seine Geburt. — Leben in Stratford. — Seine Heirath. — Uebersiedlung nach London. — Muthmaßliche Gründe dafür. — Eindrücke, die ihn daselbst erwarteten. — Zustand der Bühne und sein Verhältniß dazu. — Seine geistige Unabhängigkeit und dichterische Objectivität. — Charakterisirung seines dichterischen Vermögens. — Seine Weltanschauung. — Sein Wissen und seine Kenntnisse, insbesondere die Sprachkenntniß. — Verhältniß zu seinen Zeitgenossen. — Seine Bedeutung als Schauspieler. — Entstehung und Aufeinanderfolge der Werke. — Die Lustspiele. — Die Schauspiele. — Die vaterländischen und die römischen

Historien. — Die romantischen Tragödien. — Charakteristischer Ueberblick. — Bedeutung. — Spätere Lebensereignisse. — Rückkehr nach Stratford. — Tod. — Ausgaben seiner Werke.

Trotz der umfassenden und eingehenden Forschungen, welche in diesem Jahrhundert angestrengt worden sind, um die Lebensgeschichte des größten Dramatikers aufzuhellen, läßt sich noch heute fast sagen, was Steevens gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts in die Worte zusammenfaßte: „Alles, was wir von Shakespeare mit einiger Sicherheit wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren wurde, sich verheirathete und Kinder zeugte, später nach London ging, wo er Schauspieler ward und Gedichte und Dramen schrieb, um schließlich nach Stratford zurück zu kehren, sein Testament zu machen und dort zu sterben.“ Wohl sind seitdem verschiedene Documente entdeckt worden, welche einzelne Verhältnisse seines Lebens beleuchten, aber es ist um so schwerer, weitergehende Folgerungen auf sie in Bezug auf seine Entwicklung und seinen Charakter zu gründen, als sie zum Theil durch nachgewiesene Fälschungen verdächtig geworden sind. Kaum minder unsicher sind die Schlüsse, die man aus seinen Werken in solcher Beziehung gezogen hat, wenn diese auch ohne Zweifel manches Licht darüber verbreiten. Besonders wird man sich hüten müssen, die Anschauungen der einzelnen Persönlichkeiten, die er dargestellt hat, welches Gewicht er auf sie auch gelegt haben möchte, mit seinen persönlichen Ueberzeugungen und die persönlichen Ueberzeugungen, von denen seine Dichtungen wirklich durchdrungen sind, mit denen zu verwechseln, die ihn bei seinem Handeln im praktischen Leben leiteten. Denn was das erste betrifft, so fordert keine andere Dichtungsform eine so objective, ganz in ihren Gegenstand aufgehende Darstellungsweise wie die dramatische, und kaum noch ein anderer Dichter ist dieser Forderung in dem Maße nachgekommen wie Shakespeare. Immer hoch und frei über dem Ganzen schwebt in seinen Dramen sein Geist, und nur aus der Darstellung des Ganzen, aus den Beziehungen, in denen darin das Einzelne zu diesem und zu einander steht, aus der Beleuchtung, in welche er beides gerückt, sehen wir seine eigene Weltanschauung hervortreten. Wohl sollte man bei der Wahrheit, die allen seinen Dichtungen eigen ist, annehmen dürfen, daß diese Weltanschauung ihm nicht nur momentane Ueberzeugung war, sondern er auch im praktischen Leben fest an ihr hielt. Doch nicht nur, daß die Weltanschauung und die ethischen Ueberzeugungen des Menschen

nicht etwas mit einem Mal Fertiges sind, sondern ebenfalls ihre Entwicklung haben, liegt es überhaupt in der Natur der Dinge, daß sich dieselben auch noch mit dem veränderten Standpunkte verändern. Wie die komische Weltanschauung des Dichters eine andere als die tragische ist, wenn sie auch beide ihre Berührungspunkte und eine innere Einheit haben, so ist auch die Weltanschauung des Dichters von der des Philosophen oder Staatsmanns, sowie überhaupt von der des praktischen Menschen verschieden, dessen Standpunkt meist kein so freier und hoher wie der seinige ist, und dessen Zwecke und Ziele von einer ganz anderen Ordnung, als die seinigen sind. Jedenfalls werden wir unter den wenigen, völlig sicher gestellten Thatsachen aus Shakespeare's Leben auch solchen zu begegnen haben, die uns belehren, daß sich bei ihm die Anschauungen des Dichters und Menschen nicht überall vollkommen deckten, daß sie überhaupt nicht zu allen Zeiten dieselben waren, sondern wie alles Lebendige eine bestimmte Entwicklung hatten. Doch selbst auf diese Widersprüche, die sich theils aus der Natur des menschlichen Geistes, theils aus den individuellen Lebensbedingungen des Dichters erklären, wird man keine zu weit gehenden Schlüsse zu ziehen haben.

Mit größtem Mißtrauen wird aber alles das zu behandeln sein, was sich in der Form anecdotischer Ueberlieferung in die Lebensgeschichte des Dichters eingeschlichen hat, besonders wenn, wie es fast durchgehend der Fall, es sich nicht bis auf die Zeit des Dichters zurückverfolgen läßt. Das Thatsächliche, daß diesen Anecdoten, die meist erst um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert aufgetaucht sind, etwa zu Grunde liegt, wird meist — wie es bei einigen dieser Ueberlieferungen nachweisbar ist — von anderen, uns zur Zeit unbekannten Personen nur auf ihn übertragen worden sein. Selbst bei denjenigen Anecdoten, welche, wie die Sage von der Wilddieberei des Dichters, eine Bestätigung durch einzelne Stellen seiner Werke zu erhalten scheinen, wird es noch fraglich sein, ob diese Stellen nicht vielleicht erst zu ihrer Entstehung und Erfindung Veranlassung gaben. Haben es doch selbst Gelehrte nicht verschmäht, Documente zu fälschen, um auf dem Gebiete der literarischen Forschung durch neue Entdeckungen zu glänzen. Bemerkenswerth wenigstens ist, daß fast alle diese Anecdoten gerade erst in der Zeit sichtbar werden, da der Sinn für die Erforschung des Lebens des Dichters erwacht war, sie desselben meist wenig

würdig erscheinen und zum Theil auch nur wenig Anspruch auf äußere Wahrscheinlichkeit haben.

Nicholas Rowe war der erste, welcher um 1709 in seiner Shakespeare-Ausgabe mit dem Versuch einer biographischen Skizze des Dichters hervortrat.*) Seine hauptsächlichsten Quellen, Davenant, Betterton, Aubrey, waren sehr unsicher. Er selbst nahm es mit der Wahrheit wohl auch nicht genau, da er sich nicht gescheut, seine Bearbeitung der Massinger-Field'schen: The fatal dowry, unter dem Namen The fair penitent für ein Originalwerk von sich selbst auszugeben. Doch soll sein Verdienst um die Wiederaufnahme der Shakespeare'schen Dichtung, um deren Textkritik und um die Erforschung des Lebens des Dichters, zu denen er die erste bedeutendere Anregung gab, darum keineswegs verkannt werden. Neben vielem Falschen hat er auch manches Thatsächliche an's Licht gezogen und daher auch aus sicheren Quellen geschöpft.

William Shakespeare**), Sohn des John Shakespeare

---

*) Elze (a. a. O. 1.) theilt mit, daß in der 1694 erschienenen ersten Auflage von Ludolff Bentham's „Engelländischer Kirchen- und Schulenstaat" Shakespeare noch nicht einmal erwähnt wird.

**) Kein Name hat so verschiedene Schreibweisen aufzuweisen. Man hat deren 55 gezählt. Auch die dem Dichter selbst zugeschriebenen Unterschriften weichen zum größten Theil voneinander ab. Der Grammatiker Koch hat (im Jahrb. für rom. u. engl. Literatur 1865. S. 322) den Namen nach historischen Laut- und Sprachgesetzen untersucht und sich für Shakspere entschieden. Er erklärt die Dehnung der ersten Sylbe lediglich für eine durch das Gefühl für den Wohlklang bedingte Neuerung. Indessen findet sich der Name nicht nur in den drei ältesten der Urkunden, die ihn enthalten, sowie in der Wappenverleihungsurkunde und in fast allen Quartausgaben Shakespeare geschrieben, sondern man hat auch in der Verkürzung der Vordersylbe einen Provinzialismus zu erkennen geglaubt, während die Aussprache der Gebildeten die Dehnung verlange. Die erste englische Shakespearegesellschaft entschied sich für diese Schreibung, die neue dagegen für Shakespere, die deutsche wieder für Shakespeare. (Siehe hierüber Elze, a. a. O. S. 617.) — Malone's Shakespeare by Boswell, 1821. — Drake, Shakespeare and his times. Paris 1838. — Knight, Studies of Shakespeare, Lond. 1849. — Coleridge, Seven lectures on Shakespeare and Milton, 1856. — Lord Campbell, Legal acquirements. Lond. 1859. — De Quincey, Shakespeare. Edinb. 1864. — Halliwell, Illustrations of the life of Shakespeare 1874. — Ward, a. a. O. I. — Shakespeare Soc. papers. — Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Halle 1873. — Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1874.

und der Mary Arden, wurde als das vorletzte von acht Kindern, mit denen die Ehe beider gesegnet war, nach dem Kirchenbuche von Stratford am 26. April 1564 getauft und, wenn, wie es in der Regel der Fall war — denn schon hier begegnen wir einem „Wenn“ — die Taufe drei Tage nach der Geburt stattgefunden haben sollte, am 23. April (dem Todestage des Dichters) desselben Jahres geboren. Sein Vater gehörte einer weitverbreiteten Familie des Warwickshire an, deren Glieder Handwerker waren oder zu den bäuerlichen Landwirthen, daher auch nur zur Yeomanry zählten. Sein Großvater, Richard, war ein Farmer in Smitterfield, Pachter des Robert Arden, der einem der ältesten und angesehensten, zur Gentry zählenden Geschlechter der Grafschaft entsprungen war. Es war eine der Töchter desselben, die John 1557 heirathete; ohne Zweifel eine gute Parthie, die Wohlstand und Ansehen in's Haus brachte. Schon 1552 war John nach Stratford übersiedelt, wo er sich ansässig machte und neben der Landwirthschaft zugleich noch Geschäfte mit Wolle und Vieh und, wie einige wollen, das Gewerbe der Handschuhmacherei betrieb. Er verstand nicht nur seinen Wohlstand zu erweitern, sondern auch längere Zeit einen großen Einfluß auf die städtischen Angelegenheiten zu gewinnen, da er sich durch eine Anzahl kleinerer Ehrenämter allmählich bis zum High Bailiff (1568) emporarbeitete, eine Stellung, die er jedoch nur ein Jahr bekleidete. 1571 findet man ihn dagegen noch immer als ersten Alderman aufgeführt.

Es ist wahrscheinlich, daß William die Grammar School von Stratford besuchte, in der er in einem gewissen Umfang Latein lernen konnte. Auch läßt sich von einem so reich beanlagten Geiste, wie dem seinen, voraussetzen, daß er überhaupt jede Gelegenheit, seine Kenntnisse zu erweitern, ergriff, wenn ihn auch seine große Empfänglichkeit für alle äußeren Eindrücke und seine wunderbare Beobachtungsgabe zunächst

— Elze, W. Shakespeare. Halle. 1876. — Shakespearejahrbuch. — Guizot, Shakespeare et son temps. Paris 1852. — Mezières, Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860. — Taine, a. a. O. II. — Ausgabe von White, R. Gr. Halliwell, 1852. — Collier, 1858. — Knight, 1857—63. — Dyce, 3. Aufl. 1875. — Delius, 4. Aufl. Elberfeld 1876. — Hazlitt, Characters of Shakespeare's plays. 1817. — A. W. Schlegel, Vorles. über dramat. Kunst. 1846. — Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. 1873. — Kreißig, Vorles. über Shakespeare, 2. Aufl. 1873. — Prölß, R., Erläuterungen zu Shakespeare. Leipz. 1874—78.

mehr auf Natur und Leben, als auf das Studiren verwiesen haben sollten. Doch wird er auch sicher im Gespräch und in Büchern Belehrung gesucht und gefunden haben. Denn obschon Stratford nur ein kleines Landstädtchen war, so fehlte es nicht an Anregung, da es von vier Straßen durchschnitten wurde, die es mit den größeren Orten der Grafschaft verbanden. Dazu war die Gegend reich an anmuthigen und zum Theil romantisch gelegenen Herrensitzen, und auch an historischen Erinnerungen fehlte es nicht. Besonders waren Stadt und Schloß Warwick mit ihnen verknüpft, dessen Grafen eine so große Rolle in der Geschichte Englands, vor allem in den nicht weit zurückliegenden Kämpfen der beiden Rosen gespielt. Noch waren ihre Thaten und Schicksale gewiß im Gedächtniß der Leute und im Munde der Minstrels, welche damals das Land noch durchzogen und mit ihren Liedern und Sagen dem Volke die langen Winterabende verkürzten. Und lange nachdem die Minstrels verschwunden waren, erhielten sich ihre Lieder noch fort. Shakespeare bewahrte ihnen eine fast zärtliche Neigung. Ueberhaupt waren Musik und Gesang weithin verbreitet. Wie tief die Eindrücke waren, die sie auf die junge Seele des Dichters ausübten, hören wir aus vielen seiner Stücke heraus. Fast immer sind aber diese Erinnerungen mit Beziehungen auf das ländliche Leben verbunden. So z. B. in jener Stelle aus „Was ihr wollt“, welche für viele hier Platz finden mag:

> Komm, Bursch, sing uns das Lied von gestern Abend.
> Gieb Acht, Cesario, es ist alt und schlicht.
> Die Spinnerinnen in der freien Luft,
> Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
> So pflegen sie's zu singen. S'ist einfältig
> Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe,
> So wie die alte Zeit.

An Beziehungen auf das ländliche Leben, auf Freud' und Leid, Lust und Weh desselben, fehlt es seinen Dichtungen überhaupt nicht. Sie verleihen vielen derselben einen Theil ihres naturfrischen, volksthümlich-poetischen Reizes. Sie lassen erkennen, daß es bei aller Einfalt und Naivität, mit seinen Kirchweihen, Hochzeiten und anderen Fest- und Feiertagen, bei denen es nicht an Tanz und Spielen, an Hahnkämpfen und Wettlaufen, an Schießen mit Bogen und Armbrust, an Mummenschanz und allerlei anderer Kurzweil fehlte, ein fröhliches,

innerlich reiches Leben war, welches der Dichter in seiner Kindheit und Jugend durchlebte. Selber an Schauspielen war kein Mangel in Stratford. Wurde es doch in den Jahren 1569—87 nicht weniger als 24 Mal von wandernden Schauspielertruppen besucht, darunter von keinen geringeren als denen der Grafen Leicester, Warwick, Worcester und Derby, des Lord Strange und des Grafen von Essex. Mußten dieselben auf William, bei dem in ihm schlummernden seltnen Talent, nicht einen tiefen, ja überwältigenden Eindruck ausüben? Sah er hier doch vielleicht Künstler wie den älteren Burbadge und Stücke wie die alten englischen Historien und Kyd's spanische Tragödie.

Diese häufigen Spiele der Schauspieler in Stratford sprechen allein für den lebens- und schaulustigen Sinn, der damals den blühenden Ort noch belebte, in welchem nur kurze Zeit später der Wohlstand in's Sinken und der puritanische Geist zur Herrschaft kam.

Es ist unbekannt, wann Shakespeare die Schule verlassen und welchem Lebensberuf er sich zunächst zugewendet hat, wohl aber weiß man, daß vom Jahre 1578 an, wenn nicht schon früher, die Vermögensverhältnisse des Vaters zurückgingen. In diesem Jahre verpfändete derselbe ein ihm zugehöriges Gut an einen Verwandten, sich das Rückkaufsrecht jedoch vorbehaltend. Eine Erbschaft setzte ihn zwar in den Stand, von diesem Rechte Gebrauch zu machen. Der Darleiher bestritt es jedoch, was einen Proceß zur Folge hatte, der aber bald in's Stocken gerieth, weil die Mittel dazu wahrscheinlich wieder versiegten.

Es ist gesagt worden, daß Shakespeare inzwischen Schulmeister auf dem Lande gewesen sei, daß er bei einem Advocaten in der Lehre gestanden habe. Jenes ist heute so gut wie verworfen, dieses dagegen hat wegen einer Stelle in der Epistle to the gentlemen students of the two universities von Th. Nash*) und wegen der juristischen

---

*) Sie ist Greene's Menaphon (1789) vorgedruckt. Die Stelle aber heißt: It is a common practice now-a-days among a sort of shifting companions, that ran through every art and thrive by none, to leave the trade of Noverint (Noverint universi war der übliche Anfang der lateinischen Urkunden zu Shakespeare's Zeit), whereto they were born and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinize their neck-verse, if they should have need, yet English Seneca, read by candle light, yields many good sentences, as: „Blood is a beggar" and so forth; and if you entreat him far in a frosting morning,

Kenntnisse, die Shakespeare in verschiedenen seiner Dichtungen an den Tag gelegt hat, noch immer wieder Anhänger gefunden. Das Wahrscheinlichere aber ist, daß Shakespeare zunächst seinem Vater in seinem Gewerbe beigestanden hat, was ihn ja ebenfalls in Berührung mit verschiedenen Rechtsverhältnissen bringen konnte. Insbesondere mußte er in jenen Proceß seines Vaters einen tieferen Einblick gewonnen haben, um so viel später, von London aus, diesen zur Wiederaufnahme desselben ermuntern und bestimmen zu können. Seine Heirath mochte ihn dann aber vielleicht zu einer gewissen Selbständigkeit geführt haben.

Diese vorzeitige Heirath ist das Einzige, worüber wir aus dieser Lebensperiode des Dichters einige sichere Nachrichten haben, insofern eine erhalten gebliebene Urkunde aus dem Kirchenarchive zu Worcester vom 28. Nov. 1582*) die Ermächtigung Shakespeare's enthält, die Jungfrau Anna Hathaway von Stratford, Tochter des Richard Hathaway, alias Gardiner de Shottery bei Stratford, nach einmaligem Aufgebot unbeanstandet heirathen zu dürfen. Obschon sich ein Trauungszeugniß nirgend hat auffinden lassen, so ist doch gewiß nicht zu zweifeln, daß die Ehe vollzogen ward, da Anna in allen späteren Urkunden, in denen sie aufgeführt wird, als die Ehefrau William Shakespeare's und ihre mit Shakespeare gezeugten Kinder als eheliche anerkannt erscheinen. Die Eile, mit der dies zu Stande kam, erklärt sich aus der Geburt des ersten Kindes beider, Susanne, das schon am 26. Mai 1583 das Licht der Welt erblickte. Dies erscheint um so auffälliger, als Anna Hathaway, nach ihrer Grabschrift, 1556 geboren, mithin 8 Jahre älter als der damals erst im 18. Jahre stehende, aber jedenfalls körperlich wie geistig frühreife Dichter war. Doch werden wir annehmen müssen, daß er zu diesem übereilt erscheinenden,

---

he will afford you whole hamlets, I should say handful of tragical speeches. Wenn diese Stelle sich wirklich auf Shakespeare bezog, was zu glauben wohl nur das Wort hamlets in Verbindung mit a frosty morning veranlaßte, so müßte sich Shakespeare nicht nur um 1589 schon eine gewisse Berühmtheit, wenn auch nur beim Publicum, errungen, sondern auch seinen Hamlet, wennschon in einer wesentlich anderen Gestalt als in der wir ihn kennen, geschrieben und zur Aufführung gebracht haben.

*) Bei Collier, Shakespeare-society Papers III; bei Halliwell, Life of Shakespeare und in der Dice Edition abgedruckt.

durch einen Fehltritt aber nothwendig gewordenen Schritte durch wirklich anziehende Eigenschaften des Mädchens, wenn sie auch nur in dem sinnlichen Reize der äußeren Erscheinung gelegen hätten, bestimmt worden ist, da materielle Vortheile darauf keineswegs Einfluß hatten. Denn obschon Anna aus vermögender Familie stammte, war sie von ihrem bereits im Juni 1582 (das ist also noch vor dem Zeitpunkte, in welchem ihr Verhältniß zu Shakespeare verhängnißvolle Folgen gehabt haben konnte), gestorbenen Vater mit noch einer anderen Schwester im Testament ganz übergangen worden, während die übrigen Töchter darin, kärglich genug, wenigstens mit 20 Nobel bedacht worden waren. Auch scheint es, daß Shakespeare's Vater sich zu dieser Heirath ziemlich kühl verhalten habe, während sie von Anna's Verwandten sichtlich gefördert wurde. Möglich, daß diese auch eine kleine Aussteuer bewilligten. Im Uebrigen weiß man nur, daß dieser Ehe noch zwei Kinder, das Zwillingspaar Hamnet und Judith entsprangen, welche urkundlich am 2. Febr. 1585 die Taufe empfingen.

Dieses Wachsthum der Familie fiel in die Zeit, da die Vermögensverhältnisse des Vaters wieder völlig zurückgingen. Am 19. Juni 1586 wurde ein Pfändungsbefehl gegen denselben erlassen, der aber, wegen Mangel an jedem Besitz, gegenstandlos wurde. Bald darauf erfolgte die Absetzung von dem Ehrenamte eines Aldermans, das er also noch immer bekleidet hatte. Auch von neuen Haftsbefehlen sprechen die Acten. Es wird jetzt ziemlich allgemein angenommen, daß Shakespeare zu dieser Zeit sich bereits in London befand. Unter den Gründen, die ihn zu diesem Schritte bestimmt haben sollen, hat man nicht nur die bedrängte Lage seiner Familie und den sich immer stärker in ihm regenden und nach freier Lebensäußerung ringenden dichterischen Genius, sondern auch das angebliche Unglück seiner Ehe und jene Sage von der Wilddieberei angeführt, die er im Parke des Sir Thomas Lucy in Hampton, einem in der Nachbarschaft liegenden Dorfe, verübt haben soll.

Was das eheliche Unglück des Dichters betrifft, so weiß man dafür wenig mehr anzuführen, als die Erfahrung, daß eheliche Verbindungen, die auf einem so großen Mißverhältnisse der Jahre beruhen, meist nicht befriedigen, ja wohl nicht selten zum Unheile ausschlagen. Auch hat man damit einige Stellen in Shakespeare's Dramen in Verbindung gebracht, von denen sich die weitaus wichtigste aber erst in

einem der späteren Stücke des Dichters befindet*), sowie mit der Lieblosigkeit, die sich gegen seine Gattin in seinem Testamente aussprechen soll.

Man wird jedoch gut thun, hieran nicht zu weitgehende Folgerungen zu knüpfen. Wie auch das Verhältniß Shakespeare's zu seiner Gattin gewesen sein möge — und bis zu einem wirklichen Bruche gedieh es nicht — so konnte es wenigstens zur Zeit, da er Stratford verließ, kaum schon einen solchen Grad der Unleidlichkeit erreicht haben, um ihn gewissermaßen zur Flucht aus seinem Hause und von seinen Kindern zu nöthigen. Anna konnte nach drei Jahren unmöglich den Zauber völlig verloren haben, der sie ihm da so begehrenswerth gemacht hatte, und am wenigsten ist es einem Jüngling von der ernsten, tiefethischen Gemüthsanlage Shakespeare's, von seiner Feinheit des Empfindens ähnlich, das Weib, das er vor so kurzer Zeit noch geliebt, grade nachdem sie ihm einen Sohn, einen Erben seines Namens, geschenkt und durch eine schwere Niederkunft in eine mitleidwürdige Lage gerathen war, zu verlassen. Wissen wir doch nicht einmal mit völliger

---

*) Sie heißt:

Wähle doch das Weib
Sich einen ältren stets! So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie sicher in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüth'ger,
Unsichrer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frau'n.

Viola.
Ich glaub' es, gnäd'ger Herr.

Herzog.
So wähl' Dir eine jüngere Geliebte,
Sonst hält unmöglich Deine Liebe Stand.
Denn Mädchen sind wie Rosen, kaum entfaltet,
Ist ihre holde Blüthe schon veraltet.

Es ist nicht unmöglich, daß des Dichters eigne Erfahrung in dieser Stelle mit anklingt, wiewohl es ein sehr verspäteter Nachklang wäre. Jedenfalls ist er ohne jede Bitterkeit; vielmehr würde der Dichter die größere Schuld sich selber beimessen. Der Schluß aber zielt auf ein allgemeines Frauenschicksal hin. Und in der That kann auch die jüngere Frau verblühen, und verblüht sogar meist während der ältere Mann noch in vollster Kraft steht.

Sicherheit, ob seine Familie ihn nicht für eine kürzere oder längere Zeit nach London begleitet hat oder ihm doch, nachdem er sich daselbst eine Stellung erworben, nachgefolgt ist.

Nicht minder fraglich erscheint die Flucht des Dichters vor der muthmaßlichen Verfolgung des Sir Thomas Lucy, besonders wenn es wahr wäre, daß Shakespeare alljährlich nach Stratford gekommen sei. Es entspricht einem solchen Fluchtversuche sehr wenig, sich auf offener Bühne zur Schau zu stellen, wo ihn sein vermeintlicher Gegner, der oft in London zu thun hatte, so leicht würde haben entdecken können.

Zu was aber auch nach so unsicheren Erklärungen suchen, da die Sorge für die Existenz seiner Familie und der Drang seines dichterischen Ingeniums dazu vollkommen ausreichend sind. Ja ich glaube sogar aus den Thatsachen schließen zu dürfen, daß, wie groß dieser Drang auch gewesen sein mag, doch jene Sorge das ausschlaggebende beider Motive gewesen ist, wenn es auch erst selbst wieder jenen Drang und jene Fähigkeit des Dichters zur Voraussetzung hatte. Denn durch das ganze spätere Leben desselben läßt sich, wie ich noch näher zu berühren haben werde, das Streben verfolgen, sich und seiner Familie einen gesicherten Besitz und eine geachtete Lebensstellung zu erringen. Sein dichterischer Ruhm scheint ihm zuletzt doch nur das Mittel hierzu gewesen zu sein. Nicht London, nein, das bescheidene, weltabgelegene Stratford war schon in der Blüthezeit seines poetischen Schaffens das Ziel seiner Anstrengungen. Dorthin, in den Schooß seiner Familie, zog es ihn mitten aus den Triumphen der Bühne wieder zurück. Und während wir ihn in seinem Testamente aufs Sorglichste um die Sicherstellung des bürgerlichen Wohlstandes der Seinen bemüht sehen werden, scheint er die Fortdauer seines dichterischen Ruhms ganz aus den Augen verloren zu haben. Ohne seine Collegen Hemminge und Condell, die sich nach seinem Tode um die Herausgabe seiner Werke verdient machten, würde wahrscheinlich ein großer Theil seiner Schöpfungen verloren gegangen sein.

Wenn ihm der Verfall des väterlichen Wohlstandes und die eigne bedrängte Lage, der Hinblick auf das Wachsthum seiner Familie aber auch dazu anspornte, das Glück auf einem neuen Wege zu suchen, so wies diesen selbst ihm doch zweifellos nur sein Talent an, welches dem 21 jährigen jungen Mann sich gewiß längst irgendwie offenbart haben mußte, zumal es an äußerer Anregung dazu nicht gefehlt hatte.

Es iſt keine willkürliche Annahme, daß Shakeſpeare ſchon in Stratford in Beziehung zu den Londoner Schauſpielern, welche hier ſpielten getreten ſei, zumal einige derſelben ihm noch durch Landsmannſchaft näher ſtanden, ja, daß er ihnen vielleicht ſchon Proben ſeines Talentes abgelegt hatte und von ihnen zum Anſchluß aufgemuntert worden war. Um ſo wahrſcheinlicher dieſe Vermuthungen ſind, um ſo weniger verdienen die Ueberlieferungen Glauben, welche ihn anfangs in London als Schreiber, Drucker, Pferdejungen, Souffleurgehilfen u. ſ. w. auftreten laſſen; Annahmen, welche ebenſo ſehr ſeiner Lage, den aus ihr erklärlichen Bedürfniſſen und Plänen, als dem Geiſt und Genie dieſes wunderbaren Mannes entſprechen. Er, der ſchon die Bühnendichtung mehr als Mittel zum Zweck, wie als Zweck ergriffen zu haben ſcheint, würde ſich ſchwerlich tiefer als zum Schauſpieler erniedrigt haben. Denn wie hoch er auch ſelbſt von dem Beruf der Bühne und des Schauſpielers dachte, ſo mußte er ſich hierin doch bald im Widerſpruch mit der bürgerlichen und geſellſchaftlichen Auffaſſung ſeiner Zeit fühlen — Empfindungen, unter denen er, nach ſeinen Sonetten, ſchon früh nicht wenig gelitten hat. Dies findet auch in den Anſtrengungen Beſtätigung, welche er vielleicht gleich bei Beginn ſeiner dichteriſchen Carrière gemacht, ſich durch epiſche und lyriſche, im Modegeſchmack der Zeit geſchriebene Dichtungen, die ja auch die einzigen ſind, welche er ſelbſt durch den Druck veröffentlichte, über die Stellung zu heben, in die ſich der play-wright, mochte er ein noch ſo großer Dichter ſein, von der öffentlichen Meinung herabgedrückt fand.

Es wird jetzt ſo ziemlich allgemein angenommen, daß Shakeſpeare noch im Jahre 1585 nach London kam. Auch hege ich keinen Zweifel, daß er ſich hier ſofort der Bühne zuwendete. Als ſelbſtverſtändlich aber ſollte es wenigſtens betrachtet werden, daß ein Geiſt von der Tiefe und Weite des ſeinigen in einem ſchon ſo vorgeſchrittenen Lebensalter und auf dem ſeinem Genie eigenſten Gebiete den Sachverſtändigen gleich bei ſeinem erſten Auftreten imponiren mußte. Auch können wir uns den Eindruck, den er, dem nichts bedeutungslos war, der alles mit offenen Sinnen, mit warmem Herzen und mit poetiſchem Tiefſinn ergriff, von London empfing, kaum tief und mächtig genug vorſtellen.

Wie reich und mannichfaltig auch die Eindrücke geweſen ſein mögen, die das ländliche Leben der Heimath auf ſeine jugendliche Seele

ausgeübt hatte — und seine Dichtungen geben das beredteste Zeugniß davon — wie groß wir uns auch die Erfahrung vorstellen dürfen, die er mit seinem in die Tiefe dringenden Geiste aus ihnen geschöpft, so mußte für ihn doch die Welt, in die er hier trat, eine völlig neue sein. War sie es doch zum Theil selbst noch für die, welche in London geboren waren. Denn es war eine Welt, in der sich der Geist einer neuen Zeit fast gewaltsam dem Schooße der alten entrang, zu welcher in die theils lichten, theils durch ihre Fremdartigkeit verwirrenden und erschreckenden Erscheinungen jener die bald finsteren, bald ehrwürdigen oder behaglichen Gestalten dieser hereinragten; eine Welt, in der sich die stärksten, mannichfaltigsten Gegensätze abstoßend berührten und feindlich bedrohten —, hier Aberglaube und eine ihm dienende dunkle Naturforschung, eine ihn ausbeutende Industrie, dort Freigeisterei und Machiavellismus —, hier mittelalterliche Scholastik, dort eine ihr entgegenstrebende neue Philosophie und Wissenschaft, Baco an ihrer Spitze —, hier schmucklose karge Einfalt der Sitte, dort Ueberfeinerung, Modesucht, Prachtliebe —, hier puritanische Strenge und Enthaltsamkeit, dort heiterer Frohsinn, Schaulust und ausschweifender Lebensgenuß —, hier eine zelotische Bekämpfung, dort Liebe und Pflege von Poesie und von Kunst, —, hier die Gothik und der alte heimathliche, national-volksthümliche Kunstgeschmack, dort die Bevorzugung des Fremden, die Renaissance und eine gelehrte, höfische Kunst —, hier Katholicismus, dort Staatskirchenthum und Puritanismus. Es war die Zeit, da der Nationalgeist durch die die Weltmacht der Spanier brechende Vernichtung der Armada (1588), sowie durch die Entdeckung und Colonisirung ferner Länder und mit ihm Industrie und Gewerbe einen ungeheuren Aufschwung nahmen, ein ungeheurer Reichthum in London, als einem der Centralpunkte des Welthandels, zusammenfloß, eine Zeit, von deren Bedeutung auch das mit Zeugniß ablegen mag, daß damals (April 1588) die erste englische Zeitung, der englische Mercur, entstand. Außerordentliche Erscheinungen traten auf fast allen Gebieten hervor. Nicht Shakespeare allein glänzte damals am poetischen Himmel. Einer der größten englischen Epiker, Spencer, trat vor ihm schon auf, dem Dichter wie Drayton, Warner, Daniel zur Seite liefen. Daneben verbreitete Roger Bacon sein weit hinaus strahlendes Licht, erregten die Seehelden Howard, Hawkins, Drake und Walter Raleigh das Staunen

der Welt, glänzte ein Staatsmann wie Cecil, blühten die Musiker Dowland und die beiden Morley. Dazu die Oeffentlichkeit des damaligen Lebens, welche bei der Prachtliebe des Hofs und des Adels der Schaulust des Volks die reichste Nahrung bot, zu deren Entfaltung die großen politischen Ereignisse glänzende Gelegenheit gaben, so daß das Leben gewissermaßen selbst zu einer Bühne, zu einem Schauspiel wurde, wobei die tragischen Geschicke, die sich an Maria Stuart und ihren Anhängern vollzogen und ebenfalls gleich in die ersten Jahre von Shakespeare's Uebersiedlung nach London fielen, ebenfalls eine Rolle spielten.

Kein Zweifel, daß diese Fülle der Gestalten und Eindrücke auch ihr Verwirrendes haben mußte. Shakespeare steht aber grade dadurch so hoch über allen Dichtern der Zeit, daß er bei dem umfassendsten Ueberblicke die ruhige Klarheit des Geistes niemals verlor, nie in irgend einer Einseitigkeit befangen war, sondern alle diese Erscheinungen, ihre Gegensätze und Widersprüche mit souveräner Freiheit beherrschte und sich ihrer in vollkommenster Objectivität zu seinen poetischen Zwecken zu bemächtigen verstand, daher auch der verschiedenen Formen und gegensätzlichen Richtungen, welche die dramatische Bühne ihm darbot. Denn hier stießen nicht nur die so verschiedenartigen Dramen Lilly's, Kyd's, Marlowe's und Peele's mit den älteren Historien und den neueren bürgerlichen criminalistischen Stücken zusammen, sondern auch mit den noch aus dem Mittelalter hereinragenden Allegorien und Moralplays, den Enterludes und Jigs, den Nachahmungen der Römer und Italiener und den höfischen Masken und Festspielen. Noch in der Verordnung vom Jahre 1603, in welcher Jacob I. die Truppe des Globetheaters, welcher Shakespeare angehörte, zu seinen Hofschauspielern ernannte, wurden dieselben ausdrücklich zur Darstellung von: „comedies, histories, enterludes, morals, pastorals, stage-plaies and such like“ ermächtigt. Welche Varietäten der Pedantismus der Fachmänner noch überdies, jedenfalls in Anlehnung an die Italiener, geschaffen hatte (bei denen wir ähnlichen Bezeichnungen begegneten), beweist eine Stelle in Hamlet, in der von „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Tragico-Historie, Tragico-Comico-Historico-Pastorale und Stegreifspielen“ die Rede ist. Shakespeare ergriff von allem das, was seinem Begriffe vom Drama, den Ideen, welche er darstellen wollte, und seinen poetischen Absichten irgend entsprach. Er ahmte die Moral-

plays und Allegories darin nach, daß er seinen Dramen eine Idee zu Grunde legte, mit der er alle seine Gestalten, nur eine jede in einer bestimmten ihrem individuellen Charakter entsprechenden Weise beseelte, so daß sie gleichsam zu Symbolen derselben wurden, einer Symbolik, die aber ganz in seiner realistisch naturwahren Darstellung aufging. Er bemächtigte sich der alten Histories und gab ihnen eine mannichfaltige künstlerische Form. Er bildete das allegorische Märchen-element des Lilly'schen Dramas zu so tiefsinnigen duftigen dramatischen Gemälden, wie den Sommernachtstraum oder Sturm, aus. Er ergriff den Euphuismus und geißelte ihn mit seinen eigenen Mitteln, die er in einem Stücke, wie Liebes Leid und Lust, mit einer im englischen Drama noch ungeahnten Grazie behandelte. Die Enterludes wurden ihm zu Vorbildern für die seinen Lustspielen eingemischten derbkomischen Scenen, die Jigs für die Narren der Lustspiele. Die Masken der italienischen Stegreifspiele sprechen uns aus einem Stücke wie Die bezähmte Widerspenstige in einer poetisch erhöhten Form an. Selbst von den Masken des englischen Hofes, wie von dem alten Dumbshow hat er einen trefflichen künstlerischen Gebrauch zu machen gewußt. Und in gleicher Weise ergriff er die Gestalten, ergriff er einzelne Motive und Situationen der älteren Stücke, das auf das Furchtbare ausgehende Pathos Marlowe's, die volksthümliche Lyrik Greene's, das Volkslied und das Sonett, jedem eine neue erhöhte Form, eine neue und tiefere Bedeutung, einen neuen überraschenden Reiz, eine neue dramatische Wirkung gebend.

Ebenso frei wie zu den auf ihn eindringenden Erscheinungen, verhielt er sich auch zu den literarischen Händeln, den religiösen Kämpfen der Zeit. Kurz nach seiner Ankunft in London brachen die Marprelate'schen Streitigkeiten aus, in welche, wie wir gesehen, die Bühne und verschiedene der Bühnendichter verwickelt wurden. Es scheint, daß er auch ihnen fremd geblieben ist. Wir finden seinen Namen überhaupt mit keiner dieser Streitigkeiten in Verbindung gebracht. Es war keineswegs Mangel an Interesse und Muth, was Shakespeare fern davon hielt. Sind seine Werke doch die sprechenden Beweise dafür, daß es ihm nie, weder an dem einen, noch an dem andern gefehlt. Kecker, wenn auch niemals bösartig, hat kaum noch ein andrer Dichter die Thorheiten, Gebrechen und Einseitigkeiten seiner Zeit zu geißeln gewagt, furchtloser keiner den Mächtigen in's Gewissen geredet

und den Schleier von ihrer Seele gerissen. Vielmehr entsprang jene Enthaltsamkeit aus dem starken Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, das ihn beseelte; auch ward sie ihm noch durch die Objectivität seiner Darstellung auferlegt, der es deshalb doch nie an innerer Wärme, an Feuer der Begeisterung, an Energie und Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks gebrach. Es ist diese Objectivität, die ihn zuweilen den seltsamsten Urtheilen ausgesetzt hat, sodaß die einen in ihm den Protestanten, andre den Katholiken, diese den Skeptiker, jene den Fatalisten erkennen wollten, während er doch ebenso wie den Aberglauben, die Wunder- und Geistererscheinungen, das Elfen- und Märchenwesen auch diese verschiedenen Weltanschauungen nur nach seinen dichterischen Zwecken ergriff.

Es ist eine wiederholt ausgesprochene Ansicht, daß Shakespeare's Schöpfungen wesentlich nur auf dem Wege unmittelbarer Eingebung, kraft des ihm angeborenen Ingeniums, als das Werk einer höheren, aber nur blindlings und unbewußt in ihm schaffenden Naturkraft entstanden seien, weil man nur so die scheinbare Regellosigkeit, den vermeintlichen Widerspruch geistiger Ueberlegenheit mit dem behaupteten Mangel an Wissen und Bildung sich darin zu erklären vermochte. Es war die Befangenheit der Anhänger des gelehrten Dramas, die in der strengen Beobachtung der academischen Regeln, in der formalen Correctheit und Glätte die Hauptmerkmale dramatischer Einsicht sahen, und denen das Wissen der Schule höher stand, als die tiefsinnigsten Offenbarungen der Weltweisheit, die diese Ansicht gefördert. Gewiß spielt bei allem künstlerischen Schaffen, wie überhaupt bei allem menschlichen Thun, das Unbewußte eine hervorragende Rolle und zwar um so mehr, in je bedeutenderer Weise die Phantasie daran betheiligt ist. Denn die Thätigkeit des Vorstellungsvermögens, daher auch der Phantasie, fällt nie unmittelbar selbst, sondern immer nur in ihren Erfolgen in das Bewußtsein des Menschen, auch kann er wohl einen mittelbaren, nie aber einen unmittelbaren Einfluß auf dieselben gewinnen. Wie groß der Antheil der Phantasie an einem Kunstwerk aber auch sein möchte, und vielleicht kein Dramatiker besaß eine reichere, quellendere Phantasie als Shakespeare — was ja nur der Grund ist, warum seine Dichtungen entschiedener als andere den Eindruck des Unbewußten ausüben — so ist es doch niemals ein Erzeugniß derselben allein. Das Kunstwerk ist überhaupt nichts Einfaches, mit einem Mal Fertiges,

sondern etwas Zusammengesetztes, zu und bei dessen Entstehen die bewußten Thätigkeiten des Geistes, die auffassende, unterscheidende, sondernde, ordnend verbindende mit der Phantasie zusammen und in Eins wirken; besonders ist daran aber noch die zwecksetzende Thätigkeit des Willens betheiligt. Auch diese Seite des künstlerischen Schaffens, die man gewöhnlich mit dem Namen des künstlerischen Verstandes, der künstlerischen Reflection bezeichnet, ist kaum noch bei einem Dramatiker in so bedeutender Weise wirksam als bei Shakespeare gewesen. Seine Superiorität besteht eben darin, daß er beide Seiten des künstlerischen Vermögens in so hohem Maße besaß, daß sie sich bei seinem Schaffen in der innigsten Weise durchdrangen. Oder wer wollte läugnen, daß er auch an umfassender Weite, an eindringender Tiefe, an durchsichtiger Klarheit der Auffassung der Welt und des Lebens und ihrer einzelnen Erscheinungen, daß er an beziehungsreicher Beobachtung und Ergründung der letzteren fast allen Dichtern der Welt überlegen ist und grade nur darum seine phantasiegeborenen Werke als Ausflüsse und Schöpfungen einer zweiten, höheren Natur erscheinen und bezeichnet werden können?

Denn wie Alles, was Vorstellungsvermögen hervorbringt, zuletzt immer auf äußeren Eindrücken beruht und die bewußte Thätigkeit den ihnen entsprechenden Vorstellungen erst eine bestimmte Bedeutung verleiht, kann auch die Thätigkeit der Phantasie sich immer nur erst unter den, wenn schon nur indirecten Einfluß dieser bewußten Thätigkeit, unter dem Einfluß der Auffassung der Welt und des Lebens, der sorgfältigen Beobachtung ihrer Erscheinungen und dessen, was wir Bildung und Wissen nennen, entwickeln, einer Bildung und eines Wissens, die aber nicht blos auf schulmäßigem Wege erworben zu sein brauchen, ja zum großen Theile auf ihm allein gar nicht gewonnen werden können.

Shakespeare's Dichtungen sind so von Zeugnissen dieser Art erfüllt, daß die Vermuthung, er müsse zeitweilig im Rechtsfache oder im Buchdruckerwesen berufsmäßig thätig gewesen sein, nur eben darauf beruht, daß man es nicht für möglich hielt, so intime Kenntnisse des technischen Theils dieser Berufsthätigkeiten auf anderem Weg zu erlangen. Aber auch diese Schlußfolge ist irrig. Man würde ja dann und mit fast größerem Recht auch behaupten müssen, Shakespeare sei zeitweilig Arzt, Forstmann, Theolog, Philosoph, Staatsmann, Soldat, ja selbst Fürst gewesen, da er auf allen diesen Gebieten nicht minder ein-

geweiht und unterrichtet erscheint. Dieser Irrthum hängt mit dem andren zusammen, daß der Dichter nur das wahrhaft lebensvoll und erschöpfend darzustellen vermöge, was er, wenigstens annähernd unmittelbar durch äußere Erfahrung auch an sich selber erlebt hat — eine Meinung, die auf einen beschränkten Begriff des dichterischen Vermögens, auf eine zu niedrige Schätzung der dichterischen Phantasie hinausläuft. Kann doch der Mensch unmittelbar an sich selbst immer nur das eigne individuelle äußere Erlebniß erleben, wird ihn dieses doch grade in den wichstigsten Fällen unfähig zu einer freieren Beobachtung machen. Während der dramatische Dichter das individuelle Leben der verschiedensten Menschen darzustellen hat und das Vermögen dazu nicht nur auf der freiesten Beobachtung der äußeren Lebenserscheinungen, sondern auch darauf beruht, sich ohne unmittelbare äußere Einwirkung in die Zustände der verschiedensten Menschen versetzen und hierdurch deren Erlebnisse in sich selbst erleben zu können. Grade derjenige große Dichter, von welchem man in neuerer Zeit jene irrige Vorstellung von dem dichterischen Schaffen abgeleitet hat, wies am Abend seines Lebens in einem Gespräche mit Eckermann darauf hin, daß den Dichter wesentlich erst jene Divinations- und Anticipationsgabe mache, welche seinem Geiste in jeder einzelnen Erscheinung gleichsam eine unendliche Perspective in das Wesen derselben und in ihren Zusammenhang mit dem Weltganzen eröffnet. In jedes Menschen Seele liegen die Keime nicht blos zu seiner, sondern zu jeder individuellen Entwicklung bereit. Der Dichter besitzt nur die Kraft, dieselben nach seinen besondern Zwecken entwickeln zu können, in einem größeren Umfange als andere Menschen. Bis zu einem gewissen Umfang aber besitzt sie ein Jeder von uns, da wir sonst Andren nicht nachzuempfinden, an den dramatischen Schöpfungen die Kraft und den Zauber der Individualisirung nicht zu schätzen im Stande sein würden. Sagt man z. B. nicht selbst, daß Goethe noch glücklicher in der Darstellung der Frauen, als der Männer gewesen sei? während ein Theil der Größe Shakespeare's grade darauf beruht, daß er gleichbedeutend in der Darstellung beider ist, daß er eben so vertraut mit den Leidenschaften des Ehrgeizes, der Herrsch- und der Ruhmsucht, mit den Versuchungen war, womit diese das Herz des starken Mannes umgarnen, um ihn von Verbrechen zu Verbrechen zu reißen, als mit den zärtlichen oder hochherzigen, selbstlosen Empfindungen des Weibes, als mit all den kleinen Verwirrungen

Listen und Schlingen des weiblichen Herzens. Die ganze Scala menschlicher Leidenschaften und Thorheiten lag offen vor seinem Blick; für jeden Zustand traf er die bezeichnende Farbe. Die Weltseele lag gleichsam selbst in seiner individuellen Seele verhüllt, und wie Prospero vermochte auch er nach seinem Willen jede Gestalt mit den Zügen des vollen Lebens, der vollen Wahrheit daraus hervortreten zu lassen.

Es sind in der That diese Eigenschaften und nicht Schul- oder Fachbildung, noch reiches äußeres Erlebniß, welche den Dichter machen. Wie werthvoll diese für ihn auch sein können, so werden sie doch erst durch jene Eigenschaften in poetisches Leben verwandelt. Nicht sie also haben wir zunächst und vor allem vom Dichter, insbesondere vom dramatischen Dichter zu fordern, wohl aber Kenntniß der Welt und des Menschen, Herzens- und Seelenbildung und hauptsächlich die Fähigkeit, sowohl die äußeren Erscheinungen, als die Vorstellungen der Phantasie zu inneren Erlebnissen in der obengedachten Weise zu machen. Es ist uns weniger wichtig, zu wissen, auf welchem Wege er dies erreicht, als daß und in welchem Umfange er es erreicht. Was die gelehrten Dichter, als solche, erzeugten, wiegt fast alles hierin nicht das auf, was der einzige Shakespeare geschaffen. Daher auch fast alle neueren Philosophen sich auf ihn vor allen Dichtern zu berufen pflegen und seine Werke in dem Maße an Anerkennung und Verbreitung gewonnen haben, als man sie näher kennen lernte. Das Urtheil Voltaires wird heute in Frankreich nur noch belächelt, und wenn auch in neuerer Zeit Herr von Rümelin bei uns Mode zu werden vermochte, so wird er doch lange vergessen sein, wenn man aus Shakespeare noch immer Erhebung, Weisheit, Genuß schöpft.

So wenig Werth es hiernach auch hat, zu wissen, in welcher Art und von welchem Umfange die Kenntnisse Shakespeare's gewesen sind, so geht aus seinen Dichtungen doch so viel hervor, daß er nicht nur sehr vertraut mit den Werken der englischen Bühne war, sondern auch das Drama des Seneca, des Terenz und des Plautus, sowie das der Italiener, wenn schon nur in beschränkterem Umfange kannte, ja daß er damit eine nicht unbeträchtliche Kenntniß der hervorragenderen Erscheinungen anderer Gebiete der Literatur seiner Zeit, heimischer wie fremder, verband. Seine antiken Dramen beruhen meist auf Plutarch, den er aus der Uebersetzung von North kannte. Ovid, den Golding 1567 übersetzt hatte, wirkte auf seine epischen Dichtungen ein. Er

selbst spielt auf Baptista Mantuanus an, dessen Eklogen von George Touberville übersetzt worden waren. Chaucer, Lydgate, Gower und Warner waren ihm nicht minder vertraut, als die alten und neuen Balladen- und Liederdichter, die Novellenschätze der Italiener und Franzosen und die epischen Dichtungen Spencer's, Greene's, Drayton's, vielleicht selbst Tasso's und Ariost's, da noch zu seiner Zeit von ersterem Uebersetzungen von Carew (1594), und Fairfax (1600), von letzterem die Harrington's (1591), Toste's (1597 und 98) und Beverley's (1600) erschienen. Samuel Daniel war ihm Vorbild bei seinen Sonetten, Holinshed die hauptsächlichste Quelle zu seinen Historien. Daß er mit verschiedenen philosophischen Werken der Zeit bekannt war, unterliegt keinem Zweifel. Fiel seine Ankunft in London doch gerade mit der Anwesenheit Giordano Bruno's zusammen, die großes Aufsehen erregte. Tschischwitz hat nachzuweisen gesucht, daß er einzelne von dessen Schriften gekannt haben müsse. Dasselbe wird von Montaigne behauptet, ja man besitzt sogar ein Exemplar von Florio's Uebersetzung der Essays dieses Philosophen, das angeblich Shakespeare's Namensschrift trägt. Einzelne Stellen weisen auf eine, wenn auch vielleicht nur flüchtige Kenntniß der Philosophen des Alterthums hin. Wie hätten da Bacon's Schriften ihm unbekannt bleiben können! Jedenfalls sind seine eigenen Werke des tiefsten philosophischen Geistes voll. Doch auch auf die Kenntniß verschiedener fachwissenschaftlicher Werke weist manches in seinen Dichtungen hin. Es seien davon nur Touberville's Booke of Falconrie or Hawking (1575), dessen Art of Venerie, Gervase Markham's Treatise on Hawking und The Gentleman's Academy (1595), Hakluyt's Voyages and Travels (1589 und 1598), The Discoverie of Witchcraft, The Anatomy of sorcerie und The Discourse of devils and spirits (1584) sowie James', Daemonologie (1603) hier erwähnt. Auch Herodot war schon 1584 in Uebersetzung erschienen.

Das, was noch Unwissenheit der Zeit und des Landes war, in denen er lebte, wird man Shakespeare nicht anrechnen dürfen, wohl aber, daß er mit den dem Dichter und Philosophen eigenen Seherblick Manches erkannte, was für Andere noch in völligem Dunkel lag. Man hat zwar in seinen Stücken manche derbe Verstöße gegen die Zeitrechnung, gegen die geographischen Kenntnisse und gegen die Kostümtreue gefunden, und ich will keineswegs läugnen, daß einzelne von

ihnen, wenn nicht auf Unwissenheit, so doch auf Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit beruhen mögen. Doch hat man schon darauf hingewiesen, daß sie zum Theil auch beabsichtigt waren. Zum Theil erklären sie sich aber noch aus der Convention der Zeit. Dies gilt insbesondere von dem Costüm, das damals ja auch von der Malerei, eine so hohe Stufe diese in einzelnen Ländern erreicht hatte, mehr oder weniger conventionell behandelt wurde. Wir haben in neuerer Zeit in der Costümtreue eine ganz neue Quelle charakteristischer Schönheit, besonders der malerischen, entdeckt. Diese Schönheit scheint zwar zunächst ein nur äußerlich realistisches Moment im Kunstwerk zu sein, kann aber, in charakteristischer Weise verwendet, gleichwohl von tieferer Bedeutung werden. Sie also kannte die Zeit Shakespeare's noch nicht, und obschon er nicht nur zu den idealistischesten Dichtern gehört, sondern zugleich dem Realismus und der Naturwahrheit auf's Entschiedenste huldigte, blieb er in Bezug auf Costüm doch auf dem Standpunkt seiner Zeit stehen. Er wußte ohne Zweifel so gut wie wir, daß man zur Zeit seines Königs Johann noch keine Kanonen gehabt, aber er nahm keinen Anstoß daran, sie in dieses Drama mit einzuführen.

Unerheblicher noch als die Frage nach den Kenntnissen des Dichters überhaupt erscheint die nach dem Umfang seiner Sprachkenntnisse. Kommt für den Dichter doch wesentlich nur die Sprache in Betracht, in welcher er dichtet. Diese Sprache hat aber kaum noch ein Anderer wie er in der Gewalt gehabt. Selten bringt es ein Philosoph über den Gebrauch von 10000 Wörtern. Milton's Wortschatz wird auf nur 8000 berechnet. Shakespeare brachte 15000 Wörter in Anwendung. (Edward Holden ist nach einer andren Zählungsweise zu einem wesentlich anderen Resultat gekommen, nach ihm fallen auf Milton 17000, auf Shakespeare 24000 Wörter.*)) Es erscheint hiernach überflüssig, zu untersuchen, in wie weit Shakespeare auch andrer Sprachen mächtig gewesen ist. Bei der Wahrheitsliebe, die einen Grundzug seiner Werke bildet, ist aber anzunehmen, daß er diejenigen Sprachen, die ihm nicht in einem gewissen Umfange verständlich waren, in seinen Dichtungen auch nicht verwendet hat. Bemerkenswerth ist eine Stelle

*) Siehe Elze, a. a. O. S. 449. Besonders wird hier bei Shakespeare noch der ausgedehnte Gebrauch hervorgehoben, den er von dem lateinischen Elemente der Sprache gemacht.

seines Kaufmann von Venedig, in welcher er über den Mangel an Sprachkenntniß spottet. Sie heißt:

Nerissa: Was sagt ihr denn zu Faulconbridge, dem jungen Baron aus England?

Porzia: Ihr wißt, ich sage nichts zu ihm, denn er versteht mich nicht. Er kann weder Lateinisch, Französisch, noch Italienisch, und ihr dürft einen körperlichen Eid ablegen, daß ich nicht für einen Heller Englisch verstehe. Er ist eines feinen Mannes Bild — aber ach! wer kann sich mit einer stummen Figur unterhalten?

Ich glaube hiernach, daß Shakespeare die drei hier erwähnten Sprachen in einem gewissen Umfange zu sprechen oder doch zu lesen verstand, was nicht ausschließt, daß er, wo es englische Uebersetzungen gab, diese bevorzugte.

Geringeren Aufschluß als über sein Wissen, seine Kenntnisse und seine Belesenheit geben uns die Werke des Dichters über seinen persönlichen Umgang. Dies hängt damit zusammen, daß er keines seiner dramatischen Werke selber edirte und den Ausgaben derselben daher die üblichen Widmungen an seine Gönner und die herkömmlichen, dem Werke vorgedruckten Lobgedichte der Verehrer und Freunde des Dichters fehlen. Shakespeare scheint beides verschmäht zu haben. In dem ersten mochte er eine Art Bettelei (denn die Widmungen wurden gewöhnlich mit einem Geldgeschenke erwidert), in dem anderen eine Art von Reclame erblicken; wie er sich ja in seinen Werken auch fast frei von der üblichen Schmeichelei seiner Zeit hielt.*) Nur seine beiden großen epischen Dichtungen, Venus und Adonis (1593) und Der Raub der Lucretia (1594), hat er selber edirt. Sie sind dem Lord von Southhampton gewidmet, was Shakespeare ohne Zweifel nur als ein Zeichen der Liebe und Verehrung angesehen wissen wollte. Die Sonette sind von dem Buchhändler T. T. (Thomas Thorpe) herausgegeben und einem W. H. zugeeignet worden. Es ist ungewiß, wer darunter gemeint ist. Ein ähnliches Dunkel ist über die persönlichen Beziehungen des letztgenannten Gedichtes selber verbreitet, von dem man nicht ein-

*) Man kennt nur einige wenige Stellen, welche sich als Huldigungen der Elisabeth und Jacob I. darbieten, sie befinden sich im Sommernachtstraum, in Heinrich VIII. und in Macbeth.

mal mit völliger Sicherheit weiß, ob und in wie weit sie wirkliche oder blos fictive Verhältnisse behandeln. Daß es dem Dichter gewiß nicht an Gelegenheit zu derartigen Widmungen fehlte, geht aus der Zueignung der Herausgeber der ersten Folio an die Grafen von Pembroke und Montgomery hervor, nach der diese dem lebenden Dichter große Gunst erzeigt haben sollen. Ob Shakespeare wirklich zu Graf Leicester Beziehungen gehabt, in dessen Truppe er sogar zeitweilig gestanden und den er mit dieser 1585 nach den Niederlanden begleitet haben soll, ist ungewiß. Auch das ist nur Muthmaßung, daß er zur Vermählung des Grafen Essex, 1590, den Sommernachtstraum gedichtet habe. Für ein Verhältniß zu diesem soll auch eine Stelle im Prolog zum 5. Akte Heinrich V. sprechen. Nicht sicherer ist das, was man von der Gunst in der er bei der Königin Elisabeth und bei Jacob I. gestanden, erzählt. Jene soll ihn zur Dichtung von „Die lustigen Weiber in Windsor“ veranlaßt, dieser ihm für die schmeichelhafte Prophezeiung in Macbeth brieflich gedankt haben, was wohl beides erfunden sein dürfte.

Ueberhaupt wird man sich, wie ich schon sagte, den unmittelbaren Einfluß, den Elisabeth auf die Entwicklung und Blüthe der Dichtung und Bühne ausgeübt hat, nicht allzu groß denken dürfen. So sehr sie Theater, Musik, Dichtkunst und Wissenschaft liebte, so war ihr Geschmack und ihr Urtheil auf diesen Gebieten doch zu wenig geläutert. Daß unter ihrer Regierung der zweitgrößte Dichter der Zeit, Spencer, verhungern konnte, spricht hierfür allein. Vielleicht, daß sie den ersten Dichter der Nation nicht viel höher schätzte. Ihr Verhalten gegen Lilly, der doch das Wunder eines Decenniums war, sollte bedenklich machen. Zu ihrer Entschuldigung spricht, daß selbst die, denen man in poetischen Dingen noch am meisten Urtheil hätte zutrauen sollen, Shakespeare ebenfalls nicht nach seinem vollen Werthe geschätzt haben. Der emphatische Nachruf Ben Jonson's ist kein vollwichtiger Gegenbeweis. Dergleichen Gedichte ergingen sich immer in den hochtönendsten Ausdrücken. Neben den Schmähschriften der Zeit liefen, wie durch sie fast bedingt, die lobhudelndsten Anpreisungen her. Jedenfalls hielt sich Ben Jonson, selbst wenn nicht für den größeren, doch für einen ebenso bedeutenden Dichter, daher es bei ihm auch nicht an verkleinernden Anspielungen fehlt. Bezeichnend aber ist, daß einer der begabtesten zeitgenössischen Dramatiker, Webster, im Vorworte zu

derselben Dichtung, in der er Shakespeare wissentlich nachahmte (seiner Vittoria Corombona) mit vollster Ueberzeugung diesen mit Heywood auf eine Linie stellte, was nicht viel besser als eine Gleichstellung Schillers' mit Kotzebue ist.

Wenn aber auch nicht nach seinem vollen Werth, so wurde doch Shakespeare von fast allen seinen Berufsgenossen hoch geschätzt und geehrt. Wir begegnen über ihn keiner misachtenden, selten einer einschränkenden, wohl aber mancher warm anerkennenden Stimme.*)

Mit fast allen hervorragenden Schauspielern und Bühnendichtern der Zeit scheint Shakespeare bekannt und befreundet gewesen zu sein. Besonders eng war sein Verhältniß zu Ben Jonson und dessen sich hauptsächlich im Wirthshaus zur Mermaid versammelnden, von W. Raleigh gegründeten Kreise. Nicht wenige Stellen der Schriftsteller der Zeit enthalten Anspielungen darauf. Fuller berichtet von Witzkämpfen, welche hier zwischen Shakespeare und Ben Jonson stattgefunden hätten, und Elze glaubt sogar, daß hier die Brut- und Geburtsstätte der Falstaffiade zu suchen sei (?). Doch mochten sich diese scherzhaften Kämpfe zuweilen auch etwas ernsthafter gestalten. So heißt es in einem 1606 erschienenen Stück, The return from Parnassus; „Few of the university pen plays well; they smell too much of that writer Ovid and that writer Metamorphosis and talk too much of Proserpine and Jupiter. Why, here's our fellow Shakespeare puts them all down. Ay, and B. Jonson too. O that B. Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the poets a pill, but our

*) Greene dürfte vielleicht eine Ausnahme machen. In der unter seinem Namen erschienenen Schrift: A groat's worth of wit nämlich heißt es: „Eine eben aufgekommene Krähe, ein mit unsren Federn geschmückter Vogel, der sein Tigerherz in eines Schauspielers Haut gehüllt, glaubt einen Blankvers eben so gut aufblähen zu können, wie der Beste von euch und schon jetzt ein vollkommener Johannes Factotum, ja, nach seiner Meinung der einzige Bühnenerschütterer (Shake-scene) zu sein." — Chettle, der Herausgeber jener Schrift, trat später selbst wieder gegen diese Stelle ein, indem er erklärte, daß ihn seine Veröffentlichung in Betreff des einen der Angegriffenen leid sei, da er nicht nur selbst den Anstand seines Benehmens und seine Tüchtigkeit in seinem Berufe kennen gelernt, sondern ihm auch von mehreren zuverlässigen Männern die Rechtlichkeit seiner Handlungsweise bezeugt worden sei, was für seine Ehrenhaftigkeit ebenso spreche, wie die witzige Anmuth seiner Schriften für seine Kunst —" eine Erklärung die fast wie eine nothgedrungene aussieht.

fellow Shakespeare has given him a purge, that made him bewray his credit.“ Von dieser „purge“ ist uns freilich nichts bekannt. Keine der uns vorliegenden Dichtungen Shakespeare's enthält eine darauf zu deutende Stelle. Malone glaubt, daß sie in keinem Drama, sondern in einem verloren gegangenen Epigramm oder Gedichte enthalten gewesen sein dürfte. Natürlich wird Shakespeare auch Verhältnisse zu Männern andrer geistiger Gebiete gehabt haben, zu denen man vor Allen, aber doch nur vermuthungsweise, den Sprachmeister und Uebersetzer Florio und den Architekten Inigo Jones zählt.

Eine andere Frage ist: wann Shakespeare Schauspieler wurde und welche Stellung als dieser, er einnahm? Die erste Notiz, die ihn als solchen charakterisirt datirt aus dem Jahre 1594, in welchem er, nach den Akten des Treasurer of the chamber als Mitglied der Lord Kammerherrntruppe im Verein mit Kempe und Richard Burbadge zu Greenwich vor der Königin spielte. Da diese Darsteller jedenfalls nicht allein spielten, er aber allein neben zweien der vorzüglichsten namentlich aufgeführt wird, dürfte er wohl um diese Zeit schon ein bedeutenderes Ansehen in der Truppe genossen haben, sei es durch sein Talent als Schauspieler, sei es durch den Antheil, den er an dem Besitzthum der Truppe oder an ihren Einnahmen hatte. Dies findet eine Bestätigung in dem Wortlaute des ihr von Jacob I. ertheilten Patents, das sie zu The king's players erhob, da hier in erster Reihe nicht Burbadge, sondern Lawrence Fletcher und zwischen beiden, als zweiter, William Shakespeare aufgeführt wird. Jedenfalls wurde er aber als Schauspieler von Burbadge und Alleyn überragt. Mit einiger Sicherheit wissen wir nur, daß er in Hamlet den Geist und in verschiedenen Stücken Könige spielte. So heißt es in Davies' Scourge of folly (1611):

> To our English Terence, Mr. Will Shakespeare.
> Some say good Will, which I in sport do sing,
> Had'st thou not plaid some kingly parts in sport,
> Thou had'st been a companion for a king
> And been a king among the meaner sort.

Diejenigen, welche annehmen, daß Shakespeare nur, weil der play-wright kein genügendes Einkommen hatte, Schauspieler geworden sei, und sein erworbenes Vermögen hauptsächlich hierauf zurückführen, würden ihm gleichwohl eine größere schauspielerische Kraft beizumessen

haben, weil er nur dann zu einem solchen Ergebniß hätte gelangen können.

Die Entstehungszeit und die Aufeinanderfolge seiner dramatischen Arbeiten ist ebenfalls uoch in großes Dunkel gehüllt. Einen sehr unsicheren Anhalt bieten die Drucke und die Aufeinanderfolge derselben. Mindestens ungenügend dafür sind die in der Verschiedenheit der Sprache, des Verses, des Styls und der Compositionsweise zu findenden Merkmale.

Wenn Shakespeare in der Widmung seines 1593 erschienenen Heldengedichtes Venus and Adonis dieses the first heir of his invention nennt, so braucht er es hierdurch doch nicht als sein erstes Gedicht bezeichnet zu haben, sondern möglicherweise nur als das erste, welchem die Ehre der Veröffentlichung und die Erlaubniß, es einem Manne wie Southampton widmen zu dürfen, zu Theil wurde. Meres in seinem 1598 erschienenen Palladis Tamia giebt folgende Stücke des Dichters an: Die zwei Edelleute von Verona, Die Irrungen, Verlorene Liebesmüh, Gewonnene Liebesmüh (wahrscheinlich: Ende gut, alles gut.), Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Richard II. Richard III., Heinrich IV., König Johaun, Titus Andronicus und Romeo und Julia. Das Verzeichniß ist werthvoll, weil es wenigstens darüber Sicherheit giebt, daß diese Stücke nicht später geschrieben worden sein können. Es scheint aber nicht vollständig zu sein, da Heinrich VI. und Die bezähmte Widerspenstige sich nicht darin vorfinden. Dagegen ist es kaum glaublich, das Meres: Hamlet, Julius Caesar und Heinrich V. weggelassen haben könnte, falls diese wirklich, worauf, wie wir fanden, einige Notizen im Henslowe'schen Tagebuch hinweisen, schon vorher geschrieben worden sein sollten.*)

Ulrici theilt die Werke des Dichters in vier Perioden. Er rechnet der ersten, bis 1592 reichenden Periode: Titus Andronicus, Die beiden Veroneser, Die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmüh, die drei Theile Heinrich VI., Perikles und alles, was dem Dichter von den angezweifelten Dramen etwa noch angehört, zu. In die Jahre 1592—1598 stellt er Richard II., Richard III., Ende gut alles gut, Romeo und

*) Henslowe giebt unter dem 9. Juni 1594 ein Stück Namens Hamlet unter dem 27. Juni 1595 Seasar und unter dem 28. November d. J. Harry als aufgeführt an, freilich ohne den Autor zu nennen.

Julia, Der Widerspenstigen Zähmung, Sommernachtstraum, König Johann, Kaufmann von Venedig. Die dritte bis 1606 reichende Periode soll nach ihm Hamlet, Lear, Othello, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts und wohl auch noch Heinrich V. umfassen, so daß für die vierte noch Troilus und Cressida, Julius Caesar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Macbeth, Cymbeline, Wintermärchen, Sturm, Heinrich VIII. übrig bleiben. Dieser Entheilung wird man in der Hauptsache beipflichten können, im Einzelnen weichen aber die Forscher in der Zeitbestimmung noch so von einander ab, daß ich es für besser halte, die Dramen des Dichters nach den verschiedenen Gattungen in Gruppen zusammenzustellen.

Ich beginne mit den Lustspielen des Dichters. Für das früheste wird gewöhnlich Love's labour's lost gehalten. Die Quarto von 1598 ist der älteste uns bekannte, nicht aber der erste Druck. Es scheint ihm vielmehr eine neue Bearbeitung des Stückes zu Grunde zu liegen. Das neuerdings von Hertzberg aufgestellte Hauptmerkmal für die Reihenfolge der Shakespeare'schen Dichtungen, das wachsende Vorkommen weiblicher Reim-Enden, weist diesem Stücke ebenfalls die früheste Stelle an.*) Wie in den meisten der früheren Stücke hat der Dichter auch hier dem Vers und der Sprache eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, doch nicht im dramatischen Sinne. Vom Reim und vom Doggerelverse ist noch häufig Gebrauch gemacht. Man hat bis jetzt eine Quelle zu diesem Stück noch nicht aufzufinden vermocht. Hertzberg weist auf das Verhältniß des Königs Thibeau zur schönen Blanche von Castilien hin. Dagegen macht sich darin der Einfluß des damals in die Mode gekommenen italienischen Geschmacks und des Euphuis-

---

*) Hertzberg hat das Verhältniß der weiblichen Versausgänge zu den männlichen für folgende Stücke berechnet und danach die chronologische Reihenfolge derselben bestimmt. Liebes-Leid und Lust 4 Proc., Titus Andronicus 5 Proc., König Johann 6 Proc., Richard II. 11,39 Proc., Die beiden Veroneser 15 Proc., Kaufmann von Venedig 15 Proc., Der Widerspänstigen Zähmung 15 Proc., Richard III. 18 Proc., Wie es euch gefällt 18 Proc., Troilus und Cressida 20½ Proc., Ende gut, alles gut 21 Proc., Othello 26 Proc., Wintermährchen 31 Proc., Cymbeline 32 Proc., Sturm 32 Proc., Heinrich VIII. 44 Proc. Es läßt sich schon a priori annehmen, daß diesem Merkmal nur eine relative Bedeutung zukommen werde, was durch die hier dargebotene Reihenfolge nur noch bestätigt zu werden scheint.

mus überall geltend. Der Dichter ergreift aber beide mit freiem Geist, mit Phantasie und feinem Geschmack, indem er zugleich auf ihre Auswüchse sowie auf die des Humanismus und der höfischen Ueberfeinerung seine Satire richtet. In Holofernes hat man den berühmten Sprachmeister Florio erkennen wollen. Dem aufgeblasenen Pedanten ist der prahlerische Kriegsmann, der spanische capitano, gegenübergestellt, für den es wohl auch in England an Vorbildern nicht gefehlt haben wird.

The comedy of errors ist erst in der Folioausgabe von 1623 erschienen. Innere Gründe weisen aber auf eine frühe Entstehungszeit hin. Es behandelt die Grundidee der Plautinischen Menächmen in einer ganz selbständigen und dabei reicheren, verwickelteren Weise. Es steht an Poesie und Vertiefung, nicht aber an Erfindung und Witz gegen das vorige Lustspiel zurück. Das Grundthema bildet die Abhängigkeit unseres Urtheils vom Sinnenschein. Die daraus entspringenden Collisionen finden in der Zufälligkeit der Verknüpfung der Begebenheiten ihre glückliche Lösung. Der Dichter ist noch oft, aber in immer neuer, beziehungsreicherer Weise auf dies Thema zurückgekommen und hat es auf's mannichfaltigste variirt. Hier ist es noch keineswegs in seiner vollen Tiefe, aber mit glücklicher Erfindung, lustiger Laune und quellendem Witze ergriffen.

The two gentlemen of Verona sind ebenfalls erst in der Folio von 1623 zum Abdruck gelangt. Die Doggerelverse sind zwar so ziemlich verschwunden, die Reime haben sich beträchtlich vermindert, dagegen nehmen die Monologe und einzelne Scenen des Lanz sich fast noch wie Einlagen aus. Den unbefriedigenden und verletzenden Schluß erklärt Hertzberg aus einer Fahrlässigkeit der Herausgeber, welche eine fehlende, motivirende Stelle nicht zu ersetzen vermocht und die zerrissenen Theile willkührlich aneinander geschweißt hätten. Als Quelle hat man vor Allem eine Episode im 2. Buche des Schäferromans La diana enamorada des Montemayor bezeichnet, von der aber nur eine englische Uebersetzung von Barth. Yonge von 1598 vorliegt. Einzelne Züge dürften aber auch der Arcadia Sidney's und Parabosco's Viluppo entnommen sein. Schon Tieck machte auf eine Aehnlichkeit mit dem alten Schauspiele Julius und Hippolyta aufmerksam (bei Cohn, Shakespeare in Germany abgedruckt). Sie scheint auf eine gemeinsame Quelle hinzuweisen.

Entschiedener noch als bei den vorgenannten Stücken zeigt sich

der italienische Einfluß in The taming of a shrew. Dieses Stück nähert sich in der Behandlung der Sitten- und Charaktercomödie, klingt aber dabei sehr an die burlesken Elemente der Commedia dell' arte an. Gremio wird sowohl im Stück, wie in der Bühnenweisung als Pantalon bezeichnet. Das Stück hat Vieles mit dem alten gleichnamigen Lustspiel von 1594 gemein. Ueber das Verhältniß beider weichen die Ansichten sehr auseinander. Gervinus hält das Shakespeare'sche Stück für eine Ueberarbeitung des älteren, doch spricht Vieles dafür, daß es auch selbst frühen Ursprungs ist. Jedenfalls liegt ihm noch außerdem Ariosto's Lustspiel I suppositi, wennschon vielleicht nur in der Gascoigne'schen Bearbeitung, zu Grunde. Das Vorspiel und die die Komödie umrahmenden Zwischenspiele, von denen ein Theil verloren gegangen ist, dürften durch eine Anekdote: The waking man's dreame aus der Sammlung von Richard Edward's, dem Master of the revels, angeregt worden sein. Die ältere Taming of a shrew giebt für die weitere Entwicklung derselben einen Anhalt. Das Stück, das sich trotz seiner chargirten Behandlung bei feinerer Darstellung durch seine dramatische Frische noch immer auf den deutschen Bühnen wirksam erhält, verschwand fast 200 Jahre lang von der englischen Bühne (v. 1660—1844). Garrick benützte zwar die zwischen Petruchio und Katharina spielenden Scenen zu einer dreiactigen Posse, die aber ganz farcenhaft dargestellt wurde. Erst 1844 nahm man das ächte Stück in unverkürzter Form wieder auf.

Im entschiedensten Gegensatz zu demselben steht das phantastische dramatische Märchen A Midsummernight's dream, in welchem der Dichter die Lilly'sche Hofcomödie in eine höhere Sphäre hob und in eines der anmuthigsten, tiefsinnigsten und phantasievollsten dramatisch-poetischen Gebilde verwandelte. Der Schluß weist fast darauf hin, daß es zunächst einer festlichen Gelegenheit zu dienen bestimmt war und Elze nimmt dafür das Hochzeitsfest des Grafen Essex in Anspruch. Das Stück müßte dann 1590 entstanden sein, was aber nur denkbar ist, falls eine größere Zahl der Stücke des Dichters, denen es weit überlegen erscheint, in einer früheren Zeit entstanden ist. A. Schmidt zählt den Sommernachtstraum mit Recht denjenigen Dichtungen zu, welche wie Romeo und Julia schon dicht an der Schwelle des Uebergangs von den Jugendarbeiten des Dichters zu denen seiner glänzendsten Periode stehen. Ueber die Sphäre einer bloßen Gelegen-

heitsdichtung erhebt es sich weit. Der Dichter entrollt ein Weltbild darin, in dem classisches Heroenthum mit moderner Romantik, Allegorie und duftiges Märchenwesen mit derber Realistik verbunden und verschmolzen erscheinen. Besonders ist noch hervorzuheben, daß auch der musikalische und malerische Sinn des Dichters sich in der reichsten und lieblichsten Weise hier darlegt. Es ist freilich nicht nothwendig, daß diese Dichtung gleich die Gestalt gewonnen habe, in der sie uns in der ersten Quarto von 1600 (?) vorliegt. A. Schmidt hält 1594 für das Entstehungsjahr. Als Quelle der Oberonsage gilt den englischen Forschern der französische Roman Huon de Bordeaux, den Lord Berners 1579 übersetzte. Doch dürfte auf Shakespeare wohl Greene's Scottish history of James (1590) eher noch eingewirkt haben. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe war damals ganz populär, und die Anregung zu den Bürgerscenen mochten die dramatischen Aufführungen geben, welche die Bürgergilden der kleineren englischen Städte bei festlichen Gelegenheiten veranstalteten.

Auch The merchant of Venice erschien 1600 im Druck, aber zugleich in zwei Quartausgaben. Er muß jedenfalls vor 1598 entstanden sein. In Bezug auf Charakteristik, Tiefe der Gedanken, Reichthum des Humors, Kraft und Pracht der Farbe ist dieses Stück allen vorgenannten, selbst noch dem Sommernachtstraum überlegen. Es ist dem Dichter aber noch nicht überall gelungen, den Realismus seiner Darstellungsweise mit der Symbolik der Dichtung ganz zu durchdringen und die beiden Handlungen, die eine Zeit lang fast unverbunden neben einander herlaufen, ganz mit einander zu verschränken und dramatisch zu verschmelzen. Dies ist aber das Einzige, was dieses wunderbare Stück nicht ganz auf der Höhe seiner glänzendsten Werke erscheinen läßt. Quellen sind die alten Gesta Romanorum und die Novellensammlung Il pecorone des Giovanni Fiorentino gewesen, welche letztere der Dichter wahrscheinlich nur aus dem Italienischen oder durch mündliche Ueberlieferung kannte. Es gab schon ein älteres Stück: The jew, welches verloren gegangen ist, nach Gosson aber von der Habgier weltlicher Freier (chooser) und dem blutgierigen Sinne der Wucherer gehandelt haben soll. Dagegen hat sich eine Ballade von dem Juden Gernutius erhalten, von der Shakespeare, wenn er sie überhaupt gekannt, freilich nur einen einzigen Zug benutzt haben könnte. Auch Marlowe's Jude von Malta dürfte ihm einige

kleine Züge geliefert haben. Shakespeare behandelt in diesem Stücke wieder das Thema von der menschlichen Kurzsichtigkeit, aber in einer tieferen Weise; insofern nämlich hier der äußere Schein mit dem Wesen der Dinge, der Wortlaut des Gesetzes und der sittlichen Verordnungen mit dem Geiste derselben verwechselt wird. Diejenigen, welche das Stück als Schauspiel auffassen, haben die dichterische Absicht wohl nicht ganz richtig erkannt. Shakespeare hat Shylock ebenso wenig wie Antonio mit einem Scheine des Märtyrerthums umgeben oder zu einem pathetischen Helden machen wollen. Shylock ist zwar im Ganzen ein finsterer, Antonio ein schwermüthiger Charakter, beide sind aber doch von ihm in eine, wenn auch nur schwache komische Beleuchtung gerückt worden, jener mehr noch als dieser. Beide handeln sie thöricht. Zwar droht diese Thorheit in das Tragische überzuspringen, die Lösung aber findet im Sinne der komischen Weltanschauung statt.

All's well, that end's well leidet an der Bedenklichkeit des Stoffes, welcher derselben Novelle des Boccaccio (in der Paynter'schen Bearbeitung) entnommen ist, auf der schon Accolti's Virginia beruht, die, wie Simrock und Klein darzuthun suchten, Shakespeare möglicher Weise durch die 1788 in London auftretenden italienischen Schauspieler oder durch andere Vermittlung bekannt war. Der Stoff fordert mehr zu einer ernsten Behandlung auf. Shakespeare wurde jedoch durch das komische Element des Glücksumschlags angezogen. Ich vermag mich nicht ganz der Bewunderung, die dieser Arbeit von vielen Seiten gezollt worden ist, anzuschließen. Ich finde nicht, daß es dem Dichter gelungen sei, das Verletzende seines Gegenstandes völlig zu überwinden. Obschon erst in der Folio von 1623 mitgetheilt, muß diese Dichtung, falls sie mit dem von Meres angegebenen Love's labour's won identisch ist, vor 1598 entstanden sein. Möglich auch, daß sie nur eine Ueberarbeitung dieses dann früheren Stückes ist, worauf Sprache und Styl vielfach hindeuten. Sie hat viel von der späteren Dunkelheit des Ausdrucks und wenig von dem Glanz und dem frischen Humor der früheren Stücke, noch weniger aber freilich von dem Tiefsinn und der vollendeten Charakteristik der späteren Zeit. Entscheidend für eine frühere Entstehung erscheint die Figur des Lafeu, welche bei der, wenn auch nur einseitigen Verwandtschaft mit Falstaff, diesem jedenfalls, als die ungleich schwächere Bildung vorausgegangen

sein wird. Beide Theile von Heinrich IV. waren aber schon 1598 auf der Bühne mit Beifall gegeben worden.

Aus diesem Grunde möchte ich auch mit Knight The merry wives of Windsor vor diese letzteren setzen. Knight stützt sich aber dabei auf eine muthmaßliche Zeitbeziehung des Stücks. Daß Meres dieses Stück nicht mit angeführt, würde kein Gegenbeweis sein, ebensowenig der Umstand, daß die erste Quarto davon erst 1602 erschienen ist. Dagegen scheint nur zu sprechen, daß der in Heinrich V. auftretende Nym wohl schon hier, nicht aber in Heinrich IV. erscheint. Es ist das einzige Shakespeare'sche Stück, das fast ganz in Prosa geschrieben ist, die auch in Heinrich V. einen sehr großen Raum gewinnt. Anregung dürfte der Dichter in Fiorentino's Pecorone und in Straparola's Piacevoli notti oder, was wahrscheinlicher ist, in einer ihnen nachgebildeten Novelle des Richard Tarlton, The two lovers of Pisa, gefunden haben. Einige auffallende Aehnlichkeiten zeigen sich noch mit der denselben Gegenstand behandelnden Tragedia Hibaldeha von einer Ehebrecherin des Herzogs Julius von Braunschweig, welche 1594 gedruckt worden ist. Hatten beide aus einer gemeinsamen uns unbekannten Quelle geschöpft, oder kannte Shakespeare das deutsche Stück, wenn auch nur aus mündlicher Ueberlieferung, durch die am braunschweigischen Hofe zeitweilig angestellten englischen Comödianten? Denn nichts spricht dafür, daß der Herzog das Shakespeare'sche Lustspiel gekannt haben müsse. Es ist das einzige Stück des Dichters, welches bürgerliche Verhältnisse schildert und durchaus in einem bürgerlich-realistischen Tone gehalten ist.

Noch mehr nähert sich unsrem Conversationsstück das in eine höhere Sphäre verlegte Lustspiel Much ado about nothing. Es macht daher auch noch immer auf unseren Bühnen Glück. Der Dichter zeigt sich darin auf der vollen Höhe seines Witzes und seiner Compositionsweise. Die dichterische Laune hat ihn darin zugleich bis an die äußerste Grenze des Komischen getrieben. Scheint er schon in der Kirchenscene fast darüber hinausgegangen zu sein, so ist dies doch noch entschiedener der Fall in den Scenen Claudio's und des Prinzen im letzten Acte. Die Haltung beider hat hier etwas allzuverletzendes, als daß wir die komische Grundstimmung des Dichters noch völlig zu theilen vermöchten. Da die erste Quartausgabe 1600 erschien, so hat man die Entstehungszeit dieser Dichtung auch nicht weiter hinausrücken können. Man nimmt aber allgemein an, daß sie nur kurze Zeit früher gedichtet worden sein

könne. Quelle ist Bandello's Erzählung vom Signore Timbreo di Cordova, die auch der schönen Phänicia Ayrer's zu Grunde gelegen hat. Doch hat die Episode von Ariodante und Ginevra aus Ariost auf Shakespeare wohl ebenfalls eingewirkt, vielleicht nicht direct, weil es ein älteres Stück dieses Namens gab, welches den ihr von Shakespeare entlehnten Zug schon enthalten konnte. Das Verhälniß zwischen Benedict und Beatrice und die burlesken Scenen des Stückes scheinen dagegen ganz freie Erfindungen von ihm zu sein.

Ungefähr um dieselbe Zeit ist As you like it entstanden, da es ebenfalls schon 1600 in den Buchhändlerlisten angekündigt worden ist. Doch ist keine frühere Ausgabe als die Folio von 1623 bekannt. Ganz aus romantischem Geiste geboren und doch dabei überwiegend in einem volksthümlich poetischen Tone gehalten, gehört es zu den sinn- und phantasievollsten Lustspielen des Dichters. Lodge's Rosalynde liegt ihm zu Grunde. Klein (X. S. 106) hat noch überdies auf eine gewisse Aehnlichkeit mit Lope de Vega's Las flores de Don Juan aufmerksam gemacht.

Twelfth night or What you will, welches nicht nur eine Titelähnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft mit dem vorigen zeigt, darf wohl als das vollendetste Werk der komischen Muse des Dichters bezeichnet werden. Knight hielt es sogar für die letzte Arbeit desselben. Das von Hunter entdeckte Tagebuch John Manningham's läßt aber keinen Zweifel darüber, daß es schon 1602 (2. Februar) gegeben worden. Es ist wahrscheinlich nur kurze Zeit früher entstanden. Gedruckt wurde es erst in der Folioausgabe von 1623. Die Historie of Appolonius and Scilla in Barnaby Rich's Farewell to Militarie Profession (1881), welche auf Cinthio's achte Novelle der dritten Decade zurückweist, die mit dem uns bekannten Lustspiel Gli ingannati (um 1527) selbst wieder eine gemeinsame Quelle benutzt haben dürfte, behandelt einen ähnlichen Gegenstand. Shakespeare scheint, wie Klein dargethan hat, sowohl das letztgenannte Lustspiel, wie Gli inganni des Secchi, wenn schon vielleicht nur aus den französischen Uebersetzungen des François Juste und des Pierre l'Arrivey gekannt zu haben.*) Schon Manningham wies auf letzteres hin. Wie fast immer, wo er entlehnt, beweist sich auch hier Shakespeare's Er-

*) Siehe hierüber den 2. Halbband dieses Werkes. S. 138 und 139.

findungs- und Gestaltungskraft am Bewundernswerthesten. Dabei hat alles an realistischer Farbe, wie an seelischer Vertiefung und poetischer Stimmung gewonnen. Seine Kunst der Charakterzeichnung und der Verknüpfung der verschiedensten Verhältnisse, Handlungen und Begebenheiten durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der sich in ihnen in der mannichfaltigsten und unmittelbarsten Weise darstellt und alles harmonisch zu einem einheitlichen Lebens- und Weltbilde verbindet, erscheint hier auf ihrer vollen Höhe. Einige dieser Verhältnisse zeigen eine Verwandtschaft mit denen der Comödie der Irrungen, andere mit denen des Sommernachtstraums. Stellt der letztere die Abhängigkeit unserer Empfindungen, Vorstellungen und Urtheile von den geheimnißvollen Einwirkungen der Naturkräfte auf die Phantasie dar, so werden wir hier auf die Abhängigkeit derselben von den Vorstellungen hingewiesen, die sich mit unsern Sinneseindrücken je nach der Disposition unsrer Gemüthslage verbinden und deren Gegenständen ihren subjectiven Werth, ihre subjective Bedeutung geben.

The Tempest wird allgemein als das tiefsinnigste und phantasievollste der Lustspiele des Dichters gepriesen; denn zu diesen muß es der Auffassung nach gerechnet werden, wenn schon die Behandlung eine überwiegend ernste ist. Bei aller Großartigkeit ist sie zugleich milde und anmuthig. Selbst der Humor und die Lustigkeit zeigt hier und da einen ernsten Zug. Die letztere geht zuweilen ins Groteske über. Ja, die Figur des Caliban hat in ihrer Ungeheuerlichkeit sogar etwas Schreckhaftes. In Bezug auf Gestaltungskraft nimmt diese Dichtung in der Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit ihrer Figuren eine der ersten Stellen unter seinen Werken ein. Prospero, Miranda, Ariel, Caliban sind bewunderungswürdige Schöpfungen. Der Sturm bildet eine Art Seitenstück zu dem Sommernachtstraum, hier und dort eine phantastische Märchen- und Zauberwelt, und doch welcher Gegensatz! Es ist ohne Zweifel eine der spätesten Arbeiten des Dichters. Einige haben sogar in dem Epilog diesen selbst sich von der Bühne verabschieden sehen wollen. Jedenfalls spielt er darin auf die im Jahre 1609 entdeckten Bermudasinseln an, und verschiedene Stellen weisen auf seine Kenntniß der ein Jahr später erschienenen Beschreibung der Endeckungsreise von Silvestre Jourdan hin. 1614 scheint Ben Jonson in seiner Bartholomew fair dagegen auf den Sturm angespielt zu haben, wenn er von tempests and such like drolleries spricht. Dies würde zugleich von

der Art zeugen, in der man damals den Dichter verstand. Es liegt diesem Lustspiel eine ähnliche Voraussetzung zu Grunde wie As you like it. Handlung und Charaktere aber sind völlig verschieden. Schon Tieck sprach von der Aehnlichkeit mit Jacob Ayrer's „Die schöne Sidea." Wenn Shakespeare mit ihm nicht aus einer Quelle geschöpft, müßte er sie auf irgend eine Weise gekannt und ihr einige Züge entlehnt haben.*)

Eine ganz exceptionelle Stellung nimmt Troilus and Cressida ein, wie dieses Stück ja auch in der Quarto als Historie, in der Vorrede desselben, als Comedy, in der Folioausgabe als Tragedy und von verschiedenen Forschern als tragi-comedy bezeichnet worden ist. Schon 1603 wurde „The booke of Troilus and Cressida, as it has been acted by the Lord Chamberlain's men in die Buchhändlerlisten eingetragen. Man nimmt an, daß dies ein früheres Stück als das vorliegende gewesen sei, weil die von Boman und Walley 1609 veröffentlichte Quartausgabe ein besonderes Gewicht darauf legt, daß das in ihr enthaltene Stück „noch nie durch die Bühne breitgetreten worden sei", und das Henslowe'sche Tagebuch noch auf ein anderes den Gegenstand behandelndes Stück von Dekker und Chettle aus dem Jahre 1599 hinweist. Hertzberg rückt seine Entstehungszeit, nach dem Procentsatz der weiblichen Endsilben, kurz nach Was ihr wollt. — Unmittelbar nach Erscheinen der ersten Quarto, vielleicht selbst noch vor ihr, weil zu Anfang des Jahres 1609, und wahrscheinlich durch sie veranlaßt, erschien das Stück nun aber doch auf der Bühne. Es scheint keinen großen Erfolg erzielt zu haben, was vielleicht mit ein Grund war, weshalb Hemminge und Condell es anfänglich in ihre Gesammtausgabe nicht mit aufgenommen hatten. Es wurde in diese erst nachträglich eingefügt. Auch später hat man das Stück meist nicht nach seinem vollen Werthe gewürdigt. Dies ist erklärlich genug. Der zwischen Ernst und Scherz schwankende, oft an's Cynische streifende Ton mußte befremden; der mitten in der erregten Spannung abbrechende Schluß mußte den Leser unbefriedigt entlassen. — Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Parodie, die man in diesem

*) Siehe hierüber und ähnliche Verhältnisse Albert Cohn, An account of English actors in Germany and the Netherlands. London 1865, und desselben Autors Shakespeare in Germany.



Stück zu erkennen glaubt, eine vom Dichter beabsichtigte gewesen sei oder nicht? So lange man annahm, daß es unmittelbar auf Grund der Homerischen Dichtung und im Gegensatz zu dieser von ihm geschrieben worden, war man zur ersten Annahme völlig berechtigt. Allein es ist dargethan, daß Shakespeare den mittelalterlichen Bearbeitungen der Troja- und Troilussage, insbesondere Caxton's Recueyle of the Histories of Troye, (1471), Lydgate's Troy-booke und der Chaucer'schen Bearbeitung von Boccaccio's Filistrato gefolgt ist, wie ja die Troilussage erst in der nachhomerischen Zeit entstand und von den mittelalterlichen Dichtern die weitere Ausbildung und wie alle ihre Bearbeitungen antiker Sagen das romantische Costüm empfing.*) Diese Bearbeitungen haben dadurch schon selbst, wenn auch unbewußt, den Charakter von Parodien erhalten. Shakespeare's Drama mußte denselben ebenfalls annehmen, wenn er ihnen hierin auch nur ganz naiv gefolgt wäre. Indem er jedoch in seine Darstellung Züge mischte, die er dem directeren Studium der antiken Dichtung verdankte, (womit nicht gesagt werden soll, daß er die Ilias damals gekannt, da von der Chapman'sche Uebersetzung derselben bis dahin nur die ersten drei Bücher veröffentlicht waren, das Ganze aber erst 1610 erschien); indem er ferner die Helden der Sage sowohl von ihrer classischen wie von ihrer romantischen Höhe hernieder auf den Boden der Wirklichkeit zog —: konnte der parodistische Charakter des Stücks nicht mehr ein ganz unbewußter bleiben. Auch erscheint die Parodie nur zu einem bestimmten Theile gegen die Anschauung der classischen Zeit, mehr aber noch gegen die mittelalterliche Auffassung des classischen Heldenthums, ja gegen die mittelalterliche poetische Lebensauffassung überhaupt gerichtet. In dieser Beziehung dürfte man Shakespeare's Troilus und Cressida mit dem großen Roman des Cervantes vergleichen. Nur bildete bei ihm das parodistische Element blos den Hinter- oder Untergrund seines Gemäldes. Es giebt dieser Dichtung wohl mit den eigenthümlichen Charakter, die eigenthümliche Grundstimmung, aber keineswegs bestimmt es diese allein. Vielmehr glaube ich, daß Shakespeare nie an die Bearbeitung dieses Stoffes gegangen

---

*) Siehe Eitner, Die Troilus-Fabel im Shakespeare-Jahrbuch III, und Hertzberg, Die Quellen der Troilussage in ihrem Verhältniß zu Shakespeare's Troilus und Cressida, ebend. VI.

sein würde, wenn er sich nicht als ein so vortreffliches Mittel zu einem Gegenbilde zu Romeo und Julia dargeboten hätte. Die kalt berechnende, nur auf die egoistische Befriedigung der Genuß- und Gefallsucht gerichtete wetterwendische Liebe Cressida's, an der Alles, „Auge, Wange, ihr Fuß selbst spricht", welcher „der üpp'ge Sinn aus jedem Gliede und Gelenke blickt", bildet den entschiedensten Gegensatz zu der unbedenklichen, sich voll und ganz hingebenden, weltvergessenen, ihre Treue mit dem Tod besiegelnden Liebe Julia's. Wie Shakespeare diesen Gegensatz im Einzelnen durchgeführt hat, wird ein Vergleich der ersten Begegnungs- und der Abschiedsscene in beiden Stücken erkennen lassen. Doch auch dieser Gegensatz würde dem Dichter allein nicht genügt haben, wenn er damit nicht zugleich eine bestimmte Seite des menschlichen Lebens überhaupt zu ergreifendem Ausdruck zu bringen vermocht hätte. Es handelt sich ihm hier sichtlich darum, die verwerflichen Triebfedern in dem Streben nach dem Ruhme der Tapferkeit und der Schönheit, und die Schmarotzer, welche diese erzeugen, im Gegensatze zu einer edlen, treuen Liebe und ächten Ritterlichkeit nach ihrem wahren Werthe erscheinen zu lassen. Indem der Dichter hierzu einen Stoff wählte, welcher bisher eine hochpathetische Behandlung erfahren hatte, wurde er bei der Darstellung desselben von selbst auf den parodistischen Standpunkt gedrängt, und seine Kunst und Größe bewährte sich grade darin, daß, obschon er denselben von seiner poetischen Höhe auf das Niveau der gemeinen Wirklichkeit niederzog und sich dabei der allerrealistischesten Mittel bediente, er denselben gleichwohl mit einem ganz neuen poetischen Geist und Gehalt zu durchdringen vermochte. Ich halte in dieser Beziehung das Stück, bis auf den Epilog, für eines der vollendetsten Werke des Dichters. Man hat die Frage erörtert, ob dieser Epilog ihm auch wirklich gehöre? Es läßt sich Manches dafür und dawider sagen. Für jenes scheint besonders die Stelle zu sprechen, aus welcher Hertzberg die Absicht des Dichters, das Stück weiter fortzusetzen, herausliest. Es ist wahr, wir werden am Schlusse ziemlich unbefriedigt entlassen. Wir wissen, von Troja völlig zu schweigen, nicht, was schließlich mit Troilus und Cressida wird, ob ersterer Hector's Tod und die ihm durch Diomedes widerfahrene Schmach rächen wird oder nicht? Auch Homer ist in seinem Gedichte wenig anders verfahren. Wie es sich aber auch mit dem äußeren Abschluß verhalten möge, so bedarf die zur Darstellung gelangte Idee selbst doch keiner weiteren Entwicklung. Das

Interesse für Cressida ist erschöpft. Sie ist ebenso wenig der Rache wie der Liebe des Troilus werth. Verachtung ist das einzige, was ihr gebührt. Eine Fortsetzung der äußeren Handlung würde also ein ganz neues ideelles Interesse gefordert haben.

Troilus und Cressida in einem gewissen Sinne verwandt ist Perikles, insofern auch er auf mittelalterlichen Darstellungen, auf einer Verschmelzung des antiken und romantischen Geistes beruht und den Charakter einer Tragicomödie, doch ohne jeden bewußten parodistischen Beigeschmack hat. Falls dieses Stück wirklich von Shakespeare herrührt, stellt es sich als das früheste derjenigen Gruppe seiner Dramen dar, die ich als Schauspiele bezeichnen möchte. Indessen wird es fast allgemein für eine bloße Ueberarbeitung eines älteren, vielleicht von John Wilkins herrührenden Stückes gehalten.*) Diese Bearbeitung wurde 1608 in die Buchhändlerlisten eingetragen und erschien ein Jahr später im Druck. Lawrence Twine's Pattern of painefull adventures wird allgemein als Quelle der darin behandelten Fabel des Appolonius von Tyrus betrachtet, welche ebenso wie die Troilussage im Mittelalter höchst populär war.

Als nächstes Stück dieser zweiten Gruppe ist Measure for measure zu nennen, welches am 26. December 1604 bei Hofe aufgeführt wurde und wahrscheinlich nur kurze Zeit früher geschrieben ist. Es gehört zu den erst in der Folioausgabe von 1623 durch den Druck veröffentlichten Dramen. Whetstone's Geschichte von Promos und Cassandra liegt ihm zu Grunde, die selbst wieder aus Giraldo Cinthio's Epitia-Novelle (in dessen Hecatomiti) geschöpft ist. Beide Dichter behandelten, wie wir wissen, den Stoff auch dramatisch. Klein macht es wahrscheinlich, daß Shakespeare mit der Epitianovelle bekannt war. Jedenfalls faßte er aber den Stoff in ganz freier und dabei großartiger Weise auf. In seinem Schauspiel sind Züge und Scenen, die zu dem bedeutendsten gehören, was er geschaffen, und Isabella zählt in ihrem ersten Theil zu seinen schönsten Frauengestalten. Es sind andrerseits aber auch wieder Stellen darin, die unsre heutige Empfindungsweise gröblich verletzen. Dies gilt unter anderem von dem nächtlichen Unterschiebungsmotive, das demjenigen ähnelt, welches, nur in milderer

*) Siehe Delius im Shakespeare-Jahrbuch III.



Form, schon in All's well, that end's well die glückliche Lösung bringt. Shakespeare fand es allerdings in seinem Stoffe schon vor.

Cymbeline und The winter's tale werden der spätesten Zeit des Dichters zugerechnet. Cymbeline hat mit dem nur wenig später entstandenen „Sturm“ die Aufnahme einer „Maske“ gemein. Dr. Symon Forman sah, nach einer Notiz in seinem Tagebuche, das Stück um 1610 im Theater. Nach Hertzberg sprechen innnere Gründe dafür daß es auch nicht viel früher geschrieben sein werde. Schon die darin verwendeten Namen weisen auf eine doppelte Quelle, eine englische und eine italienische, hin. Der ersteren scheinen die sich auf Cymbeline und seine Söhne beziehenden Verhältnisse, die Geschichte der Imogen dagegen der Ginevra-Novelle des Boccaccio entnommen zu sein, doch läßt sich nicht sagen, ob direct oder indirect. Hertzberg glaubt, daß Shakespeare die Verbindung beider Fabeln schon vorgefunden habe, woraus er die starken Anachronismen und die Widersprüche in der Behandlung der Begebenheiten zu erklären sucht. Er vermuthet, daß Shakespeare aus einem älteren Bühnenstück geschöpft oder dieses vielmehr nur überarbeitet habe. Simrock nimmt dagegen eine epische Dichtung, einen Volksroman als Shakespeare'sche Quelle an. Beide Ansichten würden sich bei einer gewissen Einschränkung noch immer vereinigen lassen. Daß der Stoff ein überwiegend epischer ist, daß das Shakespeare'sche Drama unter der Fülle desselben gelitten hat, daß es ihm keineswegs vollständig gelungen ist, ihn in die dramatische Form aufzulösen, ja daß er dies stellenweise gar nicht versuchte (z. B. in dem Monologe des Belarius, der sich als einfache Erzählung der Lebensgeschichte seiner Pfleglinge darstellt), ist wiederholt schon dargethan worden. Gegen fast kein Stück aus der Blüthe- und Reifeperiode des Dichters lassen sich so viele Einwendungen als gegen dieses erheben. Doch enthält es andrerseits bewunderungswürdige Parthien, wie das herrliche, sich vor der Höhle des Belarius abspielende Idyll und die ganze Charakterentwicklung Imogen's beweist.

Ein fast noch kühnerer Versuch, eine epische Aufgabe auf dramatischem Wege zu lösen, liegt in The winter's tale vor. Der Dichter wollte hier zeigen, wie die Handlungen der Menschen oft erst spät, in folgenden Geschlechtern gesühnt und belohnt, und wie im Weltzusammenhange selbst Frevel und Zerstörung noch Quellen und Grund

neuen Glückes, neuer gesegneter Zustände werden. Auch dieses Stück sah Dr. Forman am 15. Mai 1611 im Globe-Theater. Auch hier sprechen innere Gründe für eine späte Entstehungszeit. Der Stoff ist der Erzählung Dorastus und Fawnia von Rob. Greene entlehnt.*) Shakespeare hat ihr den glücklichen Ausgang gegeben; ich glaube jedoch, daß Greene von einer richtigeren Empfindung geleitet wurde, wenn er Hermione nach ihrer Rechtfertigung sterben läßt. Ihr Wiedererscheinen erinnert an das der Hero in Viel Lärm um nichts.

Von den Schauspielen und Tragödien hat man gewöhnlich die historischen Dramen des Dichters getrennt, obschon sie theils den einen, theils den andren mit zugehören. Es lassen sich dafür zwei Gründe anführen. Erstlich unterscheiden sie sich von allen übrigen Dramen des Dichters durch den streng historischen Charakter der sie bewegenden Ideen; sodann hat sich der Dichter in ihnen eben deshalb mit größerer Treue an seine historischen Quellen gebunden, was ihre Form zum Theil mit beeinflußt und ihr den chronikalischen Charakter aufgedrückt hat. Dieser dritten als Histories bezeichneten Gruppe rechne ich aber nicht blos die vaterländischen, sondern aus gleichem Grunde auch die römischen zu.

Für seine vaterländischen Historien fand Shakespeare bei seinem Auftreten den Weg schon gebahnt und in der Hauptsache die Form schon bestimmt. Es scheint, daß er sich ihnen sehr früh zugewendet hat und seine ersten Versuche darin nur Ueberarbeitungen schon vorhandener Muster gewesen sind. Es konnte nicht fehlen, daß er die ihm überlieferte Form weiter ausbildete und mit seinem Geiste beseelte. Es geschah in zwei Richtungen, indem er entweder den Schwerpunkt seiner Darstellung in den Hauptcharakter derselben oder in die sie bewegende Grundidee legte. Dies bedingte denn auch zwei verschiedene dem entsprechende Formen der Darstellung. Ich werde dieselben jedoch nach den in ihnen behandelten Gegenständen in Betracht ziehen, wonach sie in zwei Abtheilungen, die vaterländischen und die römischen, zerfallen, und nicht in der chronologischen Folge ihres nur muthmaßlichen Entstehens, sondern in der chronologischen Folge der in ihnen behandelten historischen Ereignisse.

*) Sie trug in der ersten Ausgabe 1588 den Titel: Pandosto, the Triumph of Time.

King John ist nachweislich nur die Ueberarbeitung eines früheren uns auch noch erhalten gebliebenen Stücks: The troublesome reign of king John. Elze konnte sogar sagen, daß Shakespeare gar nicht nöthig gehabt habe, auf die ihm zu Grunde liegende Quelle, Holinshed's Chronik, zurückzugehen. Da Meres 1598 dieses Stücks schon gedenkt, so würde kein Zweifel darüber obwalten können, daß es zu dieser Zeit schon geschrieben war, falls Meres nicht etwa das ältere Stück damit gemeint und hierdurch ebenfalls schon für eine Arbeit Shakespeare's erklärt hätte.*) Indeß ist man heute fast einstimmig der Meinung, daß Shakespeare, wenn überhaupt, so doch nicht der alleinige Verfasser des älteren König Johann sei und Meres daher wahrscheinlich das spätere Stück gemeint haben werde. Innere Gründe sprechen dafür, daß es ebenfalls schon zu den früheren Arbeiten des Dichters gehört, doch ist es jedenfalls später als Heinrich VI. entstanden. Ueber das ältere Stück erhebt es sich weit. Shakespeare würde diesem darin erst die geistige Einheit und dramatische Beseelung gegeben haben. Einzelne Parthien zeigen in der Charakterzeichnung schon die völlig gefestigte Hand des Dichters, der ein farbenkräftiges Bild von einer ganz nur vom Geiste des Haus-Interesses und seiner persönlichen Politik beherrschten Zeit entwarf und ihr als erfrischenden Gegensatz die volksthümliche Heldengestalt des Bastard Falcounbridge gegenüberstellt.

Von Richard II. liegt eine Quartausgabe von 1597 vor. Es ist jedenfalls früher als Heinrich IV., wahrscheinlich kurz vor oder nach Richard III. entstanden, mit dem es insofern eine gewisse Verwandtschaft zeigt, als in beiden das Gewicht auf den Hauptcharakter gelegt ist. In Bezug auf Composition und dramatische Wirkung gebe ich letzteren entschieden den Vorzug. Der patriotische Geist, der es durchdringt, und der eigenthümlich poetische Reiz, von welchem die Gestalt Richard II. umwoben ist, haben aber das Stück in England mit Recht populär gemacht. Die Rechte und Pflichten der Fürsten und Unterthanen bilden den Kernpunkt der Darstellung. Aus ihnen entwickelt der Dichter den tragischen Verlauf seiner Handlung. Ein unfähiger, sich durch Verletzung seiner Pflichten in's Unrecht setzender Fürst räumt seinem, wenn

*) Die erste Ausgabe desselben erschien 1591 anonym, die vom Jahre 1611 trägt die Buchstaben W. Sh. auf dem Titel; die dritte von 1622 aber den vollen Autornamen: Shakespeare.

auch nur aus Klugheit von den Pflichten des Herrschers durchdrungenen und dabei fähigen Gegner ein Recht über sich ein, das er von Natur aus nicht hatte. Ueber das Verhältniß des Stücks zu Marlowe's Eduard II. hat das Nöthige schon gesagt werden können. Es gab noch einen älteren Richard II., welcher jedoch die ganze Lebensgeschichte des Königs umfaßte. Es scheint dieses Stück gewesen zu sein, dessen sich die Mitverschworenen des Essex zur Aufregung des Volks zu bedienen suchten. Shakespeare hat sich bei seiner Darstellung wohl nur an die Holinshed'sche Chronik gehalten. An einzelnen Stellen ist er sogar dem chronikalischen Tone derselben gefolgt. Doch beschränkte er seine Darstellung auf die letzte Zeit der Regierung des Königs und auf sein Zerwürfniß mit Bolingbroke.

Eine ganz andere Compositionsweise, sowie sie die meisten Werke aus der Blüthezeit des Dichters charakterisirt, begegnen wir in Henry IV. Er kann daher auch nur kurz vor seinem Erscheinen im Druck, 1598, geschrieben sein. Der Dichter hat in dem zweiten Theile des Stücks die Vorzüge des ersten nicht ganz erreicht. Dies lag zum Theil in der Natur seines Stoffs. Die Gegensätze waren hier frischere. Der Humor konnte sich freier und reiner entfalten. Beide Theile verhalten sich fast zu einander wie die sorglos heitere Jugendzeit, der das Leben ein Spiel, die Arbeit selbst nur Genuß ist, zu dem sorgen- und mühevolleren Mannesalter. Auch von diesem Stoff lagen schon ältere Stücke vor. Doch waren auch hier Holinshed's Chronik und seine eigene Phantasie die hauptsächlichsten Quellen des Dichters. Heinrich IV. ist eines der volksthümlichsten Stücke der englischen Bühne und eine der wunderbarsten dramatischen Dichtungen überhaupt. Composition, Charakteristik, Sprache, Gedankenreichthum, Humor, Witz, Ideengehalt, ethische Hoheit der Weltanschauung — Alles zeigt hier den Dichter schon auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Entwicklung. Der Gebrauch, welchen er hier von den Gegensätzen des Heiteren und Ernsten in beziehungsreichster Fülle gemacht, ist im höchsten Sinne bedeutend. Das Verhältniß des Menschen zu Ehre und Ruhm ist hier der springende Punkt der Handlung. Sie entwickelt sich aus der individuellen Verschiedenheit, aus den charakteristischen Gegensätzen dieses Verhältnisses.

Auf Henry V., wahrscheinlich 1599 geschrieben, 1600 zum ersten Male, wenn auch nicht vollständig zum Abdruck gebracht, scheint Shake-

speare, wie die Chöre annehmen lassen, einen besonders hohen Werth gelegt zu haben. Es ist in noch engerem Sinne als die vorigen ein patriotisches, volksthümliches Stück zu nennen, daher es auch nur auf der englischen Bühne Glück gemacht hat. Der Dichter hat ganz augenscheinlich darin die durch Richard II. eingeleitete, in Heinrich IV. fortgeführte Handlung zu einem möglichst glänzenden und in sich befriedigten Abschluß zu bringen gesucht. Nur erst der Epilog weist auf die neuen Kämpfe hin, welche der errungene Sieg schon im Keime birgt, doch nicht als auf etwas, was als Entwicklung der hier zum Abschluß gekommenen Handlung zu erwarten und zu betrachten wäre, sondern als etwas, welches sich nur erst aus später eintretenden Um- und Zuständen (dem „vielberathenen Regiment" des minderjährigen Heinrich VI.) entwickelt habe und auf der englischen Bühne schon seit lange vorgeführt worden sei.

Die Trilogie von Henry VI. gehört, soweit sie dem Dichter überhaupt zuzusprechen ist, jedenfalls zu den frühesten der uns erhalten gebliebenen Werke desselben. Der erste Theil ist zwar nicht eher, als in der Folioausgabe von 1623 zum Abdruck gelangt, schon Nash weist aber 1592 auf ein Stück hin, welches wahrscheinlich kein andres als dieses war. Es muß jedoch noch früher entstanden sein. So weit auch schon die beiden anderen Theile bis auf wenige Stellen gegen die übrigen historischen Dramen des Dichters zurückstehen, so tritt doch selbst gegen sie noch der erste Theil wieder beträchtlich zurück. In der That hat man sich deshalb vielfach gegen die Annahme gesträubt, daß es Shakespeare geschrieben habe. Die gewöhnliche Auskunft, daß es nur eine Ueberarbeitung sein möge, bot sich natürlich auch hier an. Sie wurde dadurch unterstützt, daß einzelne Parthien sich vortheilhaft von dem Uebrigen abheben. Im Jahre 1594 erschien indeß der zweite Theil von Heinrich VI. anonym und mit einem Titel, welcher jeden Zusammenhang mit dem ersten Theile auszuschließen scheint, von dem übrigens auch die Behandlungsweise der historischen Begebenheiten abweicht, die dort eine höchst willkührliche, hier eine sich fast ängstlich an die historische Quelle anschließende ist und dabei auf Holinshed, dort aber auf Hall zurückweist. Dieser Titel heißt nämlich: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster. Obschon hier ausdrücklich auf einen zweiten Theil hingewiesen wird, erschien doch auch dieser wieder und

zwar nur ein Jahr später unter dem selbständigen Titel: The true tragedy of Richard Duke of York. Wie jene erste Ausgabe erschien auch die zweite von 1600 wieder anonym, und erst 1619, nach dem Tode Shakespeare's, brachte eine dritte seinen Namen als den des Autors. Die englischen Forscher halten diese beiden Stücke wegen der Abweichungen von der Folioausgabe für Werke eines ganz anderen Dichters, die Stücke der Folio aber für Ueberarbeitungen derselben durch Shakespeare. Die neueren deutschen Forscher halten dagegen jene meist für identisch mit diesen, aber für unrechtmäßige, nach flüchtigen, mangelhaften Niederschriften gedruckte Ausgaben. Auf eine völlige Uebereinstimmung der Ansichten ist schwerlich zu hoffen, da sich für jede derselben mancherlei anführen läßt. Der dritte Theil Heinrich VI. enthält in der That schon sehr schöne Stellen. Die Gestalt Richards III. erscheint hier in den wesentlichsten Zügen schon vorgezeichnet. Gleichwohl läßt sich der ungeheure Abstand, welcher zwischen beiden Stücken in der Kunst der Charakteristik und des sprachlichen Ausdrucks besteht, vielleicht aus nichts deutlicher erkennen als aus dem Vergleich des Monologs Glosters in der 2. Scene des 3. Actes von Heinrich VI. mit dem der 1. Scene des 1. Actes von Richard III, zumal beide größtentheils denselben Inhalt haben.

Von Richard III. liegt eine Quartausgabe v. J. 1597 ohne Autornamen, aber mit Angabe des Namens der Schauspielergesellschaft vor, zu welcher Shakespeare gehörte. Hält man diese Ausgabe für rechtmäßig, so kann die fast auf jeder Seite abweichende Fassung der Folioausgabe von 1623 nur als eine Ueberarbeitung derselben angesehen werden. Auch ist schon 1594 von einem Stücke The true tragedy of Richard III. die Rede. Die Fassung der Folio zeigt den Dichter in vieler Beziehung bereits auf der vollen Höhe seiner Kunst. In der Durchdringung der dämonisch-genialen Bösartigkeit seines Helden mit einem sich genießenden, teuflischen Humor verräth sich die im Gefühle souveräner Freiheit, mit spielender Sicherheit schaffende Meisterschaft seiner Gestaltungskraft, seine tiefe, ja oft erschreckende Kenntniß des menschlichen Herzens. Die Scene zwischen Gloster und Anna ist eine der kühnsten, bewunderungswürdigsten Thaten des dramatischen Genies. Kaum noch ein zweites Stück des Dichters zeugt von einer gleichen Kenntniß der Bühne. Es ist nicht nur von allen seinen Historien weitaus die bühnenwirksamste, sondern auch eine der überwäl-

tigendsten Tragödien überhaupt. Nie ist das Wort: die Weltgeschichte ist das Weltgericht in großartigerer und dabei erschütternderer Weise dramatisch dargestellt, nie der gewissenlosen Selbstsucht der Mächtigen auf Erden ein furchtbareres, abschreckenderes Bild entgegengehalten worden.

Henry VIII., die letzte der englischen Historien des Dichters, nimmt unter ihnen eine ebenso isolirte Stellung wie König Johann ein. Sie gehört aus inneren Gründen der spätesten Dichtungsperiode desselben an. Henry Wotton berichtet über eine Aufführung dieses Stücks am 6. Juli 1613, welche Veranlassung zu dem Brande gegeben, der das Globetheater damals in Asche legte. Er bezeichnet dasselbe als neu, führt aber den Titel All is true dabei an. Seine übrige Mittheilung läßt jedoch keinen Zweifel, daß Heinrich VIII. damit gemeint sei, der sehr wohl jenen zweiten Titel noch führen konnte, wie ja der Dichter im Prologe desselben möglicherweise selbst darauf anspielt, insofern er ein großes Gewicht darauf legt, daß in dieser seiner Darstellung alles wahr sei. Auch innere Gründe sprechen für eine späte Entstehungszeit, so die vielen weiblichen Versenden (44%), die Freiheit in der Behandlung des Verses, die häufigen Enjambements und die Ueberladung desselben mit Versfüßen. Kaum minder weist die Compositionsweise darauf hin, der es an dramatischer Concentrirung gebricht. Wie in noch mehreren seiner späteren Werke hat der Dichter auch hier eine eigentlich außerhalb des Dramas gelegene Aufgabe mit dramatischen Mitteln zu lösen gesucht. Man hat, dies zu rechtfertigen, eine Auskunft in der Behauptung gefunden, daß es sich ihm hier gar nicht um ein eigentliches Drama, sondern nur um ein historisches Gelegenheitsstück gehandelt habe. Die Doppelhuldigung, auf Elisabeth und auf Jacob I., die es enthält, ist aber das Einzige, was diese Annahme rechtfertigt. Eine Huldigung der Elisabeth konnte an sich freilich kein recht schickliches Moment für ein Gelegenheitsstück sein, das Jacob I. befriedigen sollte. Dies war höchstens möglich, wenn sie die Brücke zu einer Huldigung dieses letzteren schlug; was zwar hier der Fall ist, nur daß Hertzberg die Stelle mit guten Gründen für ein späteres Einschiebsel erklärt. Doch findet dieser Gelehrte wieder einen Ausweg in der Annahme, daß das Stück ursprünglich für die Vermählungsfeier der Prinzessin Elisabeth mit dem Churfürsten von der Pfalz bestimmt gewesen sein dürfte und der Dichter die Namensbeziehung hierzu

für ausreichend gehalten habe, was bei den Darstellern oder Bestellern jedoch Anstand gefunden, worauf dann in der Eile die Jacob I. huldigende Stelle von ihm noch eingefügt worden sei. Die Erklärung ist in der Hauptsache ansprechend, doch tritt ihr der Umstand entgegen, daß das Stück bei jener Vermählungsfeier nicht zur Aufführung kam. Die Form, in welcher dasselbe sich darstellt, erklärt sich auch ohnedies. Dem Dichter lag ohne Zweifel bei der Darstellung so naheliegender Ereignisse nichts so sehr am Herzen, als wahr befunden zu werden. Auch konnte er sich um so freier und sicherer in seiner Darstellung fühlen, je enger er sich seinem Gewährsmanne, Holinshed, anschloß. Zudem war sein Begriff von der dramatischen Form ein immer freierer, uneingeschränkterer geworden. Was ihn an seinem Stoffe anzog, waren die großen Schicksalswechsel, welche das Leben Buckingham's, Catharina's von Aragonien und Wolsey's darbot, war die innere tragische Verkettung derselben und wie sich aus ihr, aus diesem Gewebe von Intrigue, Arglist und Gewaltthätigkeit, wenn auch erst nach langen dazwischenliegenden Kämpfen doch endlich ein neuer segensreicher Zustand entwickelte, welcher in der Erscheinung der königlichen Elisabeth kulminirt. So kühn und freimüthig der Dichter aber auch in seiner Darstellung des Königs erscheint, so glaube ich doch nicht, daß er denselben ganz so niedrig zu schildern beabsichtigte, als es von einzelnen seiner Ausleger aufgefaßt wird. Ob The rising of Cardinal Wolsey von Munday, Drayton und Chettle und Cardinal Wolsey von Wentworth, Smith und Chettle, welche nach Henslowe's Tagebuch 1601 und 1602 zur Aufführung kamen, Einfluß auf Shakespeare geübt, wissen wir nicht. Dagegen stimmt er mit Rowley's 1605 erschienenen The famous chronicle historie of king Henry VIII. in verschiedenen Punkten überein. Einzelne Forscher glauben, daß Ben Jonson, andre daß Fletcher an dem Shakespeare'schen Drama betheiligt gewesen sei, welches erst in der Folioausgabe von 1623 im Druck erschien.

Für die drei Römertragödien: Julius Cäsar, Coriolanus und Antonius und Cleopatra war North's Uebersetzung der Lebensbeschreibungen des Plutarch die hauptsächlichste Quelle. Von ihnen ist Julius Caesar die früheste. Sie muß nach einer Stelle in Weever's Mirror of martyrs, welche offenbar auf sie anspielt, vor 1600 geschrieben sein, während sie nach einer andren Stelle in Drayton's zweiter Ausgabe von The Baron's Wars, 1603, welche die erste, 1596, noch nicht enthält,

in diesem Jahre kaum schon geschrieben gewesen sein konnte. Auch sonst spricht alles dafür, daß sie der Blüthezeit des Dichters mit angehört, deren Werke sich durch die Kraft, die farbige Frische und den Glanz des sinnlichen Ausdrucks, durch das Feuer, den Schwung, die Energie der Empfindungen und Leidenschaften, die licht- und maßvolle Fülle der zuströmenden Gedanken und Bilder auszeichnen. Man hat nicht nur gegen den Titel des Stücks, sondern auch gegen das getheilte Interesse der Handlung Einwendungen erhoben und gemeint, daß nach dem Tode Cäsar's gewissermaßen ein ganz neues Stück beginne. Auf den ersten Blick scheint dieser Einwurf nicht unberechtigt. Der Höhepunkt des Interesses der Handlung und der theatralischen Wirkung ist mit dem dritten Acte erreicht. Zum größten Theil beruht jene Behauptung aber darauf, daß man, vom Titel verführt, den Mittelpunkt des Interesses in der Persönlichkeit Julius Cäsar's suchte. Hierin irrte man freilich. Der Dichter hat ihn nach meiner Ueberzeugung vielmehr nur in die Meinung, in die Vorstellung gelegt, die dieser außerordentliche Mann in den Seelen seiner Zeitgenossen von sich erregt hatte, und die die Gemüther noch lange nach seinem Tode bis zur Sühnung seiner Ermordung in Bewegung erhielt. Es ist diese Vorstellung von Julius Cäsar, in welcher der Schwerpunkt des Stücks liegt, daher sie der Dichter auch nach dessen Tod noch versinnlicht hat.

Ob Coriolan, ob Antonius und Cleopatra früher entstanden, ist schwer zu entscheiden. 1608 wurde A book called Antony and Cleopatra in die Buchhändlerlisten eingetragen. Es erschien aber nicht. Der erste Druck dieser Tragödie ist vielmehr erst in der Folioausgabe von 1623 enthalten. Auch als Fortsetzung von Julius Cäsar scheint dieses Stück sich als das näher liegende anzubieten. Dagegen weist die Compositionsweise und die scenische Behandlung auf eine späte Entstehungszeit hin. Kein Stück zeigt eine so abspringende Scenenfolge, eine gleiche Zerissenheit der äußeren Handlung, da es nicht weniger als 38 Scenenwechsel, davon 13 in einem Acte, enthält. Wie in den meisten seiner späteren Stücke wurde der Dichter auch hier mehr von allgemein psychologischem als von dramatischem Interesse geleitet. Niemals aber ist die Genialität verkannt worden, mit welcher er die sich hierbei gestellte spröde und schwierige Aufgabe erfaßt und ausgeführt hat. Daher diese Dichtung auf den denkenden Leser immer eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübt, so daß ein geistreicher

Erklärer des Dichters, Coleridge, behaupten konnte, seine Genialität habe sich nirgend großartiger kundgegeben, als hier.

Lediglich aus sogenannten inneren Gründen hat man Coriolan zu den spätesten Arbeiten des Dichters, in die Zeit von 1608—10, gestellt. Obschon wir keine frühere Nachricht von ihm, als die der ersten Folioausgabe haben, gehört es doch in Bezug auf Charakteristik und Composition zu den reifsten und bedeutendsten Werken desselben, während es sich durch Schwere und Dunkelheit der Sprache und des Ausdrucks der spätesten Dichtungsperiode annähert. Es ist unter den historischen Stücken Shakespeare's eines der bühnenwirksamsten, was sich unzweifelhaft daraus erklärt, daß der Schwerpunkt des Interesses in den Helden desselben gelegt ist.

Von der vierten und letzten Gruppe der Shakespeare'schen Dramen, den romantischen Tragödien, erscheint Titus Andronicus als das früheste. Man hat zwar vielfach bezweifelt, daß es dem Dichter gehört. Daß weder der Eintrag desselben in die Buchhändlerlisten vom Jahre 1593, noch die Ausgabe von 1600 und die von 1611 seinen Namen enthält, würde wenig bedeuten, da Meres es ausdrücklich zu den Shakespeare'schen Dramen gezählt und auch Hemminge und Condell es in ihre Ausgabe mit aufnahmen. Man hat sich aber auch noch auf innere Gründe berufen, die schwerwiegender scheinen. Es ist nicht sowohl die Inferiorität dieses Werks, die gegen die Annahme spricht, daß Shakespeare der Verfasser desselben sei. Denn warum sollte er in seiner frühesten Dichtungsperiode nicht ein Werk geschrieben haben können, das sich wenig oder gar nicht über die bedeutenderen Arbeiten seiner Zeitgenossen erhebt und ihre Verirrungen theilt? Müßte es doch nach einer Bemerkung Ben Jonson's, die freilich so genau nicht zu nehmen sein dürfte, schon zwischen 1584 und 1589 entstanden sein.*) Wohl aber muß es befremden, daß es nicht nur in einem ganz anderen Geiste als seine übrigen Stücke geschrieben ist, sondern auch einen ganz anderen Stil und Versbau als diese zeigt. Hertzberg

---

*) Die Stelle (in seiner 1614 geschriebenen Bartholomew-Fair) heißt nämlich: Der, welcher behauptet, daß Jeronimo und Andronicus noch immer die besten Stücke sind, wird ohne Widerrede für einen Mann gelten, dessen Urtheil beweist, daß es sich treu bleibt und in den letzten 25 oder 30 Jahren stille gestanden hat.

wendet dagegen zwar ein, daß einzelne Momente wegen der Tiefe und Feinheit der Naturbeobachtung, die sie verrathen, sich kaum einem anderen Dichter als Shakespeare beimessen ließen. Besonders weist er dafür auf die Darstellung des Wahnsinns hin. Auch rühmt er das charakteristische Colorit der Behandlung. Allein, um beurtheilen zu können, ob und wie weit diese Vorzüge dem Dichter des Titus Andronicus zuzuerkennen sind, müßten wir vor allem mit der Quelle desselben bekannt sein, die man zur Zeit noch nicht nachweisen konnte. Wir wissen nur aus Paynter (Palace of Pleasure), daß damals die Geschichte des Andronicus und der Tamora sehr populär war, daher man denn annimmt, daß ein diesen Gegenstand behandelnder Moderoman die Quelle des Dichters gewesen sein werde. Die Frage nach der Autorschaft dieses Stücks ist demnach noch immer eine bestrittene. Doch halte ich es für verlorene Zeit ihr weiter nachzugehen. Wie hoch es auch einst gehalten worden sein mag, so wenig muthet es heute noch an. Es übertrifft an bluttriefender Grausamkeit ebensowohl Kyd's spanische Tragödie, wie Marlowe's Tamerlan, ohne letzteren doch an phantasievollem Glanz zu erreichen.

Diesem finsteren Nachtstücke würde der Zeitfolge nach die lichtvollste und sonnigste von Shakespeare's tragischen Dichtungen, Romeo and Juliet, am nächsten stehen. Die erste Ausgabe ist vom Jahre 1597, die Entstehungszeit aber liegt ohne Zweifel viel weiter zurück. Eine Stelle des 1. Acts:

„Eilf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten“,

würde, wenn die Beziehung auf ein Naturereigniß dieser Art im J. 1580 zutreffend wäre, 1591 als das Entstehungsjahr der Dichtung erscheinen lassen. Doch fehlt es auch sonst nicht an Merkmalen, die trotz der Bedeutung, welche der letzteren eigen, auf eine frühe Entstehungszeit hinweisen. A. Schmidt führt unter anderem dafür das Spiel mit Antithesen und die Ueberfülle von Bildern an, „die mehr die Phantasie, als das Herz beschäftigen.“ Letzteres dient freilich mit zur Charakterisirung der Liebe, welche der Dichter hier zu schildern beabsichtigte, einer Liebe, die mehr in der Phantasie und in der Sinnlichkeit zweier edlen und schönen Menschennaturen, als in dem Gemüthe derselben wurzelt. Es ist dieses auf der unwiderstehlichen Macht der Sympathie beruhende Gefühl, welches wie eine dunkle Naturgewalt den

ganzen Menschen in einem Momente, mit einem Blicke erfaßt und ihn selbstvergessen sich einem anderen, wenn schon vielleicht nicht für's ganze Leben, so doch mit dem vollen Einsatz des Lebens zu weihen zwingt, welche hier Shakespeare mit einer Tiefe, Gewalt, Innigkeit, mit einem Schwunge, einem Zauber dargestellt hat, wie vor und nach ihm kein anderer Dichter. Allein es treten zu jenen Merkmalen noch andere hinzu, das häufige Vorkommen des Reims und die Behandlung ganzer Stellen in Doggerelversen. Auch haben die erheblichen Abweichungen der zweiten Quartausgabe von der ersten den Gedanken nahe gelegt, daß dieselben auf zwei verschiedenen Bearbeitungen des Dichters beruhen. Man hat zwar von anderer Seite die erste dieser Ausgaben nur für eine verkürzte, verstümmelte und verderbte Fassung derselben Bearbeitung ansehen wollen, die auch der zweiten zu Grunde gelegen habe. Verderbt und verstümmelt ist sie gewiß. Schließt dies jedoch schon die Möglichkeit aus, daß ihr eine andere Bearbeitung als diese zu Grunde gelegen haben könne? Gewiß ebenso wenig, als die Behauptung der Herausgeber der ersten Folio, daß sie in den Manuscripten Shakespeare's fast nie einer Veränderung oder Correctur begegnet seien, die Möglichkeit ausschließt, daß dieser einzelne seiner früheren Werke später neu überarbeitet hat; zumal derartige Ueberarbeitungen damals sehr häufig im Auftrag der Theaterunternehmer unternommen wurden und eine Erwerbsquelle der Dichter mit bildeten. Ich habe die beiden in Rede stehenden Quartausgaben mit einander verglichen und gefunden, daß alle Veränderungen der späteren, soweit sich dieselben auf Charakteristik, Motive und Begebenheiten beziehen, durchgehend auf eine und dieselbe dichterische Absicht hinweisen und zwar auf dieselbe Absicht, welche ich bei sorgfältiger Untersuchung der letzteren als die vom Dichter mit seiner Darstellung überhaupt verbundene Grundabsicht erkannt habe.*) Dies kann unmöglich ein Zufall sein, vielmehr bestätigt es mit großem Gewichte die Annahme, daß eine Ueberarbeitung wirklich hier vorliegt; wogegen sich freilich nicht mit Sicherheit sagen läßt, in wie weit einzelne Abweichungen beider Quartos auf Kürzungen oder Zusätzen beruhen. — Die Geschichte von Romeo und Julia ist vielfach behandelt worden. Alle uns bekannten Darstellungen weisen aber, wie es scheint, auf die Novelle

---

*) Erläuterungen der Shakespeare'schen Dramen, Leipzig 1874.

Bandello's zurück. Shakespeare folgte ohne Zweifel der englischen Bearbeitung Arthur Brooke's, The tragicall historye of Romeus and Juliet (1562)*), sowie William Paynter's Uebertragung der Boisteau und Belleforest'schen Nachbildung in den Histoires tragiques. Brooke hatte auch den Gegenstand, wie es im Vorworte seines Gedichtes heißt, unlängst schon auf der Bühne gesehen. Klein nimmt an, daß dieses ältere Stück, von dem sich keine Spur sonst erhalten hat, eine Nachahmung von Groto's Hadriana gewesen sein dürfte. Die Uebereinstimmung einer Scene Shakespeare's mit letzterer läßt in der That annehmen, daß dieser irgendwie mit derselben bekannt geworden sei. Auch hier tritt bei dem Vergleich der Dichtung mit ihren Quellen der wunderbare Reichthum und die Tiefe der Gestaltungs- und Erfindungskraft des Dichters wieder aufs Ueberraschendste hervor. Es ist immer eine ganz neue Welt, in die er uns führt, von der seine Vorgänger nie auch nur eine Ahnung gehabt. Denn nicht blos in Bezug auf Charakteristik und Sprache nimmt die vorliegende Dichtung eine so hohe Stellung unter seinen Werken ein, sondern durch die nur ihm eigenthümliche, aus der Tiefe und Fülle eines lebendigen Grundgedankens gestaltende Compositionsweise und die hiermit verbundene Kunst und Kraft der dramatischen Motivirung, die alles bis in's Kleinste zu ihm und zu einander in den beziehungsreichsten Zusammenhang bringt, so daß auch bei ihm — wie ein anderer großer Dichter es ausgedrückt hat — „ein Faden tausend Verbindungen schlägt."

Hamlet steht innerhalb dieser Gruppe der vorigen Dichtung nicht nur zeitlich am nächsten, er ist ihr auch innerlich am engsten verwandt. Wie zu Brutus und Macbeth bildet er auch einen Gegensatz, aber einen noch ungleich beziehungsreicheren, zu dem Charakter Romeo's. Dort tritt dieser Gegensatz aus einer mehr nur in den äußeren Verhälnissen der Situation liegenden Ahnlichkeit hervor, aus der an alle drei herantretenden Aufforderung oder Versuchung zu einer großen verhängnißvollen That, die das Gewissen auf's Mächtigste aufregt — hier bei aller sonstigen Verschiedenheit aus einer bestimmten Aehnlichkeit der Naturanlage. Auch Romeo zeigt wie Hamlet einen, wennschon ungleich schwächeren, Zug zur Schwermuth, die aber hier nicht wie bei diesem aus der Schwerfälligkeit, sondern aus der Ueberfülle seiner Natur entspringt.

*) Abgedruckt in Shakespeare's Library II.

Auch er zeigt einen gewissen Hang zur Grübelei, der aber nicht wie bei Hamlet auf einer Betrachtung beruht, welche die Räthsel des Lebens überhaupt zu ergründen sucht, sondern nur auf die Betrachtung der eigenen inneren Stimmung gerichtet ist. Auch er besitzt eine leicht erregbare Phantasie. Sie steht aber ganz unter der Herrschaft seiner Empfindungen und Leidenschaften, deren Antriebe und Entschlüsse sie durch ihre Vorstellungen noch zu verstärken und zu rascher unbedenklicher That fortzureißen strebt; wogegen sie bei Hamlet fast immer nur im Dienste der Reflection steht und sich mit ihren Vorstellungen zwischen die Antriebe seiner Empfindungen, die Entschlüsse seines Willens und ihre Ausführung drängt. Wo sie dies nicht thut, erscheint Hamlet trotz seiner gewöhnlichen Unschlüssigkeit und Bedenklichkeit daher eben so rasch, gewissenlos, unbedenklich im Handeln wie Romeo. Es ist das, was er das Gefährliche in seiner Natur nennt, und das er, zu scheuen rathet, dasselbe, was Lorenzo bei Romeo aber um so mehr fürchten muß, weil es bei diesem der normale Zustand ist.

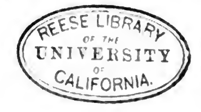
Hamlet ist in vieler Beziehung das bedeutendste Werk des großen Dichters, ja der ganzen englischen Dichtung überhaupt. Es nimmt in ihr eine ähnliche Stellung ein, wie Goethe's Faust in der deutschen. Beide gehören darum der Weltliteratur an und bezeichnen Höhepunkte derselben. In Hamlet rührt Shakespeare nicht nur an die tiefsten Fragen der Menschheit, sondern er sucht sie auch in ihrem letzten Kern zu erfassen, in dem Problem des menschlichen Willens. Nicht ob es eine Freiheit des Willens giebt, denn diese ist ihm gewiß, sondern welches die Grenzen dieser Freiheit, welches das Maß der Verantwortlichkeit des menschlichen Handelns ist — das ist die Frage, um die es dem Dichter zu thun und auf welche auch diejenige Hamlet's nach dem Sein oder Nichtsein hinausläuft. Zwei Mächte sind es hauptsächlich, von denen Shakespeare das menschliche Handeln, die menschliche Willensfreiheit abhängig findet: die Bedingungen der Außenwelt, der umwandelbar gesetzmäßige ursächliche Zusammenhang der Dinge und die Vorstellungen mit denen unter dem Einfluß der Sinneseindrücke und der Empfindungen die Phantasie und Reflection den Menschen bedrängt. Aus diesen Verhältnissen erwachsen die Conflicte, in welche die verschiedenen Charaktere, die der Dichter in diesem Drama uns vorführt, gerathen; aus ihnen entwickelt sich die erschütternde Handlung desselben, zu der er den Stoff der Historie of

Hamblet, der Uebersetzung einer dem Saxo Grammaticus von Belleforest entlehnten und in den Histoires tragiques wieder erzählten Geschichte oder auch diesen letzteren selber entnahm, da von jener Historie erst eine Ausgabe vom Jahre 1608 existirt, von dem Shakespeare'schen Drama uns dagegen schon eine Ausgabe von 1603 vorliegt, der 1604 eine andre nachfolgte. Beide Ausgaben weisen eine ähnliche Verschiedenheit auf, wie jene beiden ersten Ausgaben von Shakespeare's Romeo und Julia. Wie diese hab' ich auch sie (a. a. O.) mit einander verglichen. Das Ergebniß war wieder dasselbe, so daß sich auch hier die erste Ausgabe als ein zwar verstümmelter und verderbter Abdruck, aber doch als der Abdruck einer früheren Bearbeitung als derjenigen darstellt, welche der zweiten Ausgabe zu Grunde gelegen hat. Dieser Vergleich, den ich in beiden Fällen nur anstellte, um den Absichten des Dichters in diesen Dramen näher zu treten, hat wie ich glaube auch wirklich ein aufklärendes Licht über dieselben verbreitet. Ob diese ältere Fassung des Shakespeare'schen Stücks identisch mit demjenigen Stücke ist, auf welches Nash schon 1589 anzuspielen scheint, und welches dann möglicherweise dasselbe wäre, welches in den Jahren 1594 und 96 wiederholt von der Henslowe'schen Truppe aufgeführt worden ist, ist ungewiß. Zu berücksichtigen bleibt, daß Meres Hamlet unter den 1598 bekannten Stücken Shakespeare's nicht mit erwähnt und die von Nash angezogenen Stellen nicht in den uns bekannten Fassungen des Shakespeare'schen Hamlet enthalten sind. Sie könnten freilich, weil lächerlich geworden, hier in Wegfall gekommen sein. Auch wird 1598 von Gabriel Harwey Hamlets als eines Stückes gedacht, welches die Leute von Urtheil bevorzugten. Es ist ferner von Wichtigkeit, daß der deutsche Hamlet, der sich in einer Abschrift vom Jahr 1710 erhalten hat, in verschiedenen Punkten mit der Quarto von 1603 übereinstimmt und sogar einige Namen, Corambus und Montano, (der letztere ging in Othello über) mit dieser gemein hat und doch gewisse Abweichungen von ihr und der zweiten Quarto auf eine andere Quelle als die erste Quarto hinweisen, wozu ich besonders das an die Hexenscene in Macbeth und an den Prolog von Kyd's spanischer Tragödie erinnernde Vorspiel zwischen der Nacht, Alecto, Megära und Tisiphone, rechne.

Othello wurde erst 1622 zum ersten Male gedruckt. Man hat zwar einige Hinweise zu finden geglaubt, daß dieses Stück schon 1602

und 1604 zur Aufführung gekommen sei, die betreffendeu Schriftstücke sind aber theils für Fälschungen, theils für verdächtig erklärt worden. Indessen weist die außerordentliche Frische und Kraft seines Colorits und seines Humors, sowie die glänzende Gediegenheit der Charakterzeichnung mit voller Entschiedenheit darauf hin, daß es noch in die Blüthe- und Glanzzeit des Dichters fällt. Auch der Procentsatz der weiblichen Reimenden, 26 Proc., würde ihm nach Hertzfeld eine solche Stelle anweisen. Othello gehört zu den Charaktertragödien des Dichters, das Schwergewicht der Darstellung liegt in dem Hauptcharakter. Der Glanz der anderen Figuren hat jedoch keineu Eintrag dadurch erlitten. Der psychologischen Charakterentwicklung ist die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Kaum noch ein anderes Drama des Dichters zeigt eine größere Folgerichtigkeit, eine spannendere Geschlossenheit der Composition. Wie Romeo und Julia der Codex der geschlechtlichen Liebe, ist Othello der Codex der Eifersucht — doch derjenigen Eifersucht, in welcher der Ehrenpunkt vorherrscht, weil sie in dem tiefen Bedürfniß der Werthschätzung der Welt und des geliebten Gegenstands wurzelt. Diese wird von ihr mit vollster Ausschließlichkeit, jene in ungetrübtester Reine gefordert. Für Othello ist aber Desdemona auch selbst noch die Welt, in ihrer Seele glaubt er in seiner Vereinsamung mit jenem Gefühl endlich sicher Anker geworfen zu haben. Auf dieses Gefühl baut Jago seine Intrigue, zu der der Gedanke und Trieb ihm aus der Verbitterung über Zurücksetzung, über den tief empfundenen Mangel an Werthschätzung, also aus einer ähnlichen, aber durch die Gemeinheit und Arglist seiner Natur getrübten Quelle entspringt. Desdemona aber geht unter, weil sie dieses Gefühl in einem gewissen Sinne verletzte und demselben hierdurch Waffen gegen sich in die Hand gab. Sie gehört zu den poesievollsten Frauengestalten des Dichters. — Quelle war ihm die 7. Geschichte der 3. Decade des 1. Theils von Cinthia's Hecathommiti, von dem es damals zwar keine englische, wohl aber eine französische Uebertragung gab.

Timon of Athens ist zwar häufig als das späteste Werk des Dichters bezeichnet worden, wozu wohl am meisten die trübe, verbitterte Stimmung und der Mangel an sinnlicher Frische bestimmt haben mögen, welche ihm eigen. Auch tritt uns der Dichter in seiner ganzen späteren Dichtungsperiode unzweifelhaft ernster entgegen. Seit 1602, dem muthmaßlichen Entstehungsjahr von Was ihr wollt, das



allerdings noch fast ganz von Lebensfrische und Lebensfreude erfüllt ist, hat Shakespeare nur noch ein einziges Lustspiel, den Sturm, und die Tragikomödie Troilus und Cressida geschrieben. Ein leiser Zug von Verbitterung geht bei aller Milde und Anmuth schon durch jenes, ein tief ironischer Zug dagegen durch diese hindurch, in der die Weltverachtung das letzte Wort hat. Auch über Timon stehen sich hinsichtlich des Antheils, welchen Shakespeare daran gehabt, verschiedene Ansichten gegenüber. Jedenfalls liegt in ihm eine verderbte und verkürzte Fassung des wirklichen Werkes vor. Die Ungleichheiten der Behandlung sind auf verschiedene Weise erklärt worden. Am ansprechendsten erscheint mir die von Ulrici aufgestellte und von Elze vertretene Hypothese. Sie gehen von der Annahme aus, daß der Shakespeare'sche Timon nur die Umarbeitung eines älteren Stücks, das Manuscript davon aber verloren gegangen sei, so daß die Herausgeber der Folio genöthigt gewesen wären, es aus den nur theilweise erhalten gebliebenen Rollen und, so weit dies nicht möglich, aus dem Gedächtniß der Schauspieler, die das Stück schon seit länger nicht mehr gespielt haben mochten, wiederherzustellen. Es geht aus diesen mühsamen Erklärungsversuchen genügend hervor, wie unbefriedigend das Stück in seiner jetzigen Gestalt auf den heutigen Leser wirkt. Es ist, was auch einzelne enthusiastische Bewunderer sagen mögen, das am wenigsten gelesene Drama des Dichters. Es giebt noch ein anderes Stück dieses Namens, welches jedenfalls früher und ganz im academischen Geiste und im Charakter eines Lustspiels geschrieben und von Dyce neuerdings veröffentlicht worden ist. Es hat auf Shakespeare kaum eingewirkt, da er Alles, was etwa mit seinem Stück darin übereinstimmt, auch bei Plutarch und Lucian finden konnte. Auch Paynter, in seinem Palace of Pleasure hat die Geschichte des Timon behandelt.

Macbeth und Lear sind die beiden letzten der hierher gehörenden Tragödien des Dichters. Sie zählen unzweifelhaft zu seinen gereiftesten Werken. King Lear wird mit Recht als seine gigantischeste Dichtung gerühmt. Sie steht in Bezug auf Tiefe und Weite der ethischen Weltanschauung dicht dem Hamlet zur Seite. Das, was die Grundlage der ganzen Kultur bildet und diese mit der Natur auf's Engste verknüpft, die Familie und der Staat, mit den dem Einzelnen aus dem Verhältniß zu beiden erwachsenden Pflichten und Rechten, bildet den

Gegenstand ihrer Darstellung. Aus ihnen und von dieser Grundlage aus hat Shakespeare die mächtige Handlung derselben entwickelt. Schon in Julius Cäsar, Macbeth, Hamlet und anderen Stücken bezieht der Dichter die über die sittlichen Gewaltthaten, Frevel und Entartungen empörten Elemente der physischen Natur in seine Darstellung mit ein, hier ist dies in ungleich bedeutenderem Umfange, mit ungleich größerer Wirkung geschehen. Man hat gegen den Hauptcharakter freilich Manches einzuwenden gehabt. Einige haben gemeint, daß Lear schon von Anfang an wahnwitzig, andre wenigstens, daß er bis zum Kindischen thöricht, in beiden Fällen aber unzurechnungsfähig, daher auch nicht tragisch berechtigt sei. Doch nicht nur, daß Shakespeare hierin der Sage gefolgt ist, und theils der Bedeutung vertraute, die diese in der Phantasie seiner Zeit schon gewonnen hatte, theils derjenigen, welche sie in seiner tief symbolischen Darstellung noch gewinnen mußte, verdient dieser Charakter auch eine wesentlich andre Beurtheilung. Lear ist ohne Zweifel eine groß und edel beanlagte Natur, von dem Gefühl des Herrschers und Vaters und dementsprechend von dem Bedürfniß nach Ehrfurcht und Liebe auf's Tiefste erfüllt. Obschon er aus dem natürlichen Antriebe seiner wohlmeinenden, edlen Natur die Pflichten, die ihm aus diesen Verhältnissen erwuchsen, im Allgemeinen erfüllt haben mochte, so hatte er eigentlich doch immer nur ein deutliches Bewußtsein von den ihm daraus erwachsenden Rechten gehabt, deren Beobachtung er mit Eifersucht überwachte. Gewöhnt, sich keinen Wunsch zu versagen, will er sich nun auch noch die Liebe und den Dank vorausnehmen, zu dem, wie er meint, die Kinder nach dem Tode des Vaters diesem für die Wohlthaten verpflichtet sind, die er ihnen als Erbe hinterläßt. Er greift mit dieser Vorausnahme gewissermaßen in ein Recht der Natur ein. Er will das als Recht ertrotzen, was sie im günstigen Fall nur freiwillig und nach dem gewöhnlichen Gange der Dinge auch erst dem Todten gewährt. Der Narr nennt allerdings auch dieses Verfahren noch eine Thorheit, aber diese Thorheit, die dem Gefühle und dem Bedürfniß der Liebe entsprungen, ist mehr noch als das, sie wird zugleich ein Verhängniß. Wie sie die Folge der Verblendung ist, in der Lear sein ganzes Leben befangen war, bringt sie ihm nun auch diese und die durch sie angehäufte Schuld zu deutlicherem Bewußtsein, führt sie die tragische Entwicklung derselben herbei. — Lear erschien 1608 in zwei Quart-

ausgaben. Verschiedene Stellen in den Wahnsinnsäußerungen Edgar's weisen auf eine 1603 erschienene Schrift, Harsnet's Discovery of popisch impostors hin, gegen Ausgang des Jahres 1606 wurde das Stück in Whitehall zur Aufführung gebracht. Ja, das 1605 erschienene ältere Stück: „Die ächte Chronik-Historie von König Leir und seinen drei Töchtern" dürfte wohl ebenfalls durch den Nachsatz „wie sie in jüngster Zeit wiederholt aufgeführt worden ist", auf das Shakespeare'sche hinweisen, mit dem es nichts gemein als den Stoff hat. Wahrscheinlich ist es dasselbe Stück, welches schon 1594 erwähnt wird. Möglich, daß Shakespeare es kannte, aber entnommen hat er ihm nichts, er folgte vielmehr lediglich Holinshed's Chronik und für die Geschichte Gloster's und seiner Söhne Sidney's Arcadia. Seine Phantasie und sein Geist thaten das Uebrige, was freilich fast Alles ist.

Für Macbeth, welcher erst 1623 zum ersten Male im Druck erschien, aber 1610 bereits aufgeführt wurde, ist ebenfalls Holinshed (History of Scotland) Quelle gewesen. Selbst die Hexen fanden sich hier schon vor. Die Gewalt dieses Dramas beruht nicht nur auf der Größe des Vorwurfs und dessen Ausführung, sondern auch darauf, daß wie in Othello und Hamlet auch hier das psychologische Interesse ganz in dem dramatischen aufgeht und Gemüth, Phantasie und Geist gleichmäßig davon ergriffen werden. Diese Tragödie, deren Haupthebel die Herrschsucht, ist zugleich das ergreifendste Gemälde der Entwickelungsgeschichte des Verbrechens in einer groß und edel angelegten Natur. Sie gehört, besonders in ihrer ersten, größeren Hälfte, zu den großartigsten Schöpfungen des dichterischen Geistes.

Die Lehren, welche Shakespeare durch Hamlet den Schauspielern ertheilt, sind allgemein als unumstößliche Grundsätze anerkannt worden. Sie enthalten freilich noch nicht das ganze dramaturgische Glaubensbekenntniß des Dichters, da es nur einige beiläufig hingeworfene Bemerkungen sind; aber sie geben doch einen deutlichen Begriff von demselben. Sollte der Mann, der so tief, klar und einsichtsvoll über das Wesen der einen Kunst, die er ausübte, nachgedacht hat, sich bei derjenigen, welche seinen eigentlichen Lebensberuf bildete und in welcher er Meister war, ganz blind dem ihm angeborenen Genie überlassen haben? Es giebt keine unwahrscheinlichere, willkürlichere Annahme, und dennoch ist sie noch heute ziemlich verbreitet. Er, dessen Werke voll der tiefsten Betrachtung fast aller menschlichen Lebensverhältnisse sind,

der selbst in den Spielen der Laune, des humoristischen Uebermuths noch immer die klarste Besonnenheit zeigt, der selbst noch das Einzelste auf das Ganze bezieht, soll gleichwohl bei seinen Arbeiten planlos, ohne bestimmte Ziele, ohne Grundsätze und Grundgedanken verfahren, und alles, was darin hiergegen zu sprechen scheint, immer nur das Werk des bloßen Zufalls, das unmittelbare Product willenloser Eingebung sein. Obschon Shakespeare in der gedachten Scene nur eine einzige Andeutung über sein poetisches Schaffen gemacht, gewährt sie doch einen Einblick auch in diesen Theil seiner Kunstanschauung. Nach ihr war ihm nämlich der Zweck des Schauspiels hauptsächlich darin gelegen, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt. Auch war es vor Allem wohl seine Zeit, seine Nation, ihre Rasse und die ihr eigenthümlichen Individualitäten, die er, wie sie allein seiner Beobachtung unmittelbar vorlagen, zur Darstellung bringen wollte, immer aber nur, weil er die Natur des Menschen und seines Schicksals überhaupt in einer bestimmten Weise durch sie zu veranschaulichen gedachte. Man hat immer an ihm die erstaunliche, von keinem Dichter übertroffene Fähigkeit bewundert, die verschiedensten Menschen, indem er sie vorzugsweise von einer bestimmten Seite darstellt, doch jederzeit in der ganzen Fülle ihrer individuellen Besonderheit zur Erscheinung zu bringen und, indem er diese in ihrem innersten Kern erfaßt, sie aus diesem heraus in der allseitigsten Beziehung zu ihren Lebenslagen empfinden, sprechen und handeln zu lassen. Nicht minder bewundernswerth aber ist, wie er die individuelle Besonderheit der verschiedensten Menschen in jeder seiner verschiedenen Dichtungen zugleich auf das Zwangloseste auf ein bestimmtes Grundverhältniß der menschlichen Natur zum Leben und zum Weltzusammenhange zu beziehen und in die durch den davon abgezogenen Grundgedanken bedingte Beleuchtung zu rücken und hierdurch die Natur des Menschen überhaupt in einer bestimmten, auf sein Schicksal bezogenen Weise zur Erscheinung zu bringen verstand. Mit dieser eigenthümlichen Tiefsinnigkeit und Lebensfülle der Darstellung verband er aber zugleich eine Breite der Lebensanschauung, daß es scheint, als ob die Individualitäten, Lebensverhältnisse und Zustände aller Nationen und Zeiten offen vor seinem Blicke gelegen hätten und er jeder und jedem von ihnen bis ins innerste Herz,

bis auf den letzten Grund ihres Daseins geblickt habe. Doch tritt noch ein Anderes hinzu. Diese verschiedenen Menschen, so sehr sie den Eindruck der vollsten individuellen Besonderheit machen, so daß sie gleichsam unmittelbar der Natur und Geschichte entnommen oder ihnen doch Zug für Zug bis ins Kleinste nachgebildet zu sein scheinen, sind zuletzt doch immer nur seine Geschöpfe und sich hierdurch wieder so innig verwandt, daß an ihnen nichts so sehr in Erstaunen setzt als ihre Originalität und Eigenthümlichkeit, die ihresgleichen kaum hat und uns doch zugleich so vertraut ist, so überzeugend auf uns wirkt. Wie ähnlich auch der Natur sind sie zugleich von allem, was sich in ihr darbietet, wieder so grundverschieden und in dieser Verschiedenheit so mit ihr überall übereinstimmend, daß man sie für die Producte einer zweiten Natur erklärt und den Dichter in seinem poetischen Schaffen mit dieser verglichen, ja ihr gleichgestellt hat. Daher man z. B. von seinen Römern hat sagen können, daß kein Dichter sie wahrer gezeichnet, obschon sie doch eigentlich nur ächte Engländer seien. Ja, ein geistvoller Literarhistoriker unserer Tage hat sogar zu behaupten gewagt, die Menschen Shakespeare's gehörten trotz ihrer außerordentlichen individuellen Verschiedenheit alle derselben Familie an. Gut oder schlecht, roh oder zart, geistreich oder beschränkt, habe ihnen Shakespeare allen nur einerlei Art von Geist gegeben, und dieser sei sein eigener. Er habe aus ihnen allen Leute gemacht, die ganz unter der Herrschaft der Einbildungskraft stehen und wie des Willens und der Vernunft beraubt, ohne Sittlichkeit und Gewissen nur von den Antrieben ihrer Natur im Guten und Bösen bewegt werden und, sich dabei hart gegeneinander stoßend, dem Auge einen Einblick in das Innerste der Natur und das geheimste Wesen des Menschen verstatten. Denn dieses Ueberwiegen der Einbildungskraft soll, nach Taine, wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts der charakteristische Grundzug der englischen Rasse, so auch derjenige Shakespeare's sein. Wenn dies aber vielleicht für Dichter, wie Webster und Ford und selbst für Beaumont und Fletcher in beschränktem Umfang richtig wäre, wie es in diesem wohl auch auf die Zeit, nicht aber blos auf England und die englische Rasse anwendbar ist, so ist es dies doch nicht für Shakespeare. Obschon auch er solche Naturen vielfach zur Darstellung gebracht hat, fehlt es seinen Dichtungen doch ebenso wenig wie seiner Zeit an Gestalten, welche die Eigenschaften der Besonnenheit, der

Vor- und der Umsicht und eine Zurückhaltung, eine Feinfühligkeit des Gewissens zeigen, die kaum übertroffen ist. Shakespeare erhebt sich gerade durch die tief ethische Grundlage seiner poetischen Weltanschauung über alle Dichter seiner Zeit und über die meisten Dichter aller Zeiten; er ist uns gerade hierdurch, zugleich aber auch durch das Vermögen, jede seiner der eigenen Zeit abgelauschten Gestalten in ihrem allgemein menschlichen Kern zu erfassen und uns damit in das eigene Herz, das eigene Gewissen, das eigene Leben zu greifen, uns in unserem eigenen Innersten zu treffen, zu rühren, zu erheben und zu erschüttern, ein Rathgeber in fast allen Verhältnissen, das Maß für die sittliche Beurtheilung derselben, der Prophet und Offenbarer unserer Schicksale und der geheimsten Lebensräthsel. Es ist eben dies, wodurch er sich aus der Enge der Anschauungen seiner Zeit zu befreien gewußt und weit über den Gesichtskreis derselben erhoben hat; wodurch er so vertraut zu uns spricht, als ob er mit uns und in unseren eigenen Verhältnissen geboren wäre, und wodurch er, obschon in der Form seines Dramas den Forderungen der Bühne heute nicht mehr entsprechend, uns doch für den größten Dramatiker der ganzen neueren Zeit gilt. Es ist eben das, was ihm mit einem Wort seine über Zeit und Nationen hinausreichende universelle Bedeutung giebt.

Wenn die Phantasie bei Shakespeare vorherrscht, wenn seine Werke sich vor allem an diese wenden, so geschieht es doch nur in dem Umfange, als es in der Aufgabe der Kunst und der Dichtung liegt. Die übrigen Kräfte des Geistes waren an seinem poetischen Schaffen darum nicht minder betheiligt, und an Werken, welche es wesentlich mit der Darstellung der sittlichen Seite des Menschen zu thun haben, wie die Tragödie, hat es ihm nie an sittlichem Interesse gefehlt. Shakespeare ist ein tief ethischer, aber freilich er ist kein moralisirender Dichter. Seine Stücke laufen nie auf einen moralischen Gemeinplatz hinaus. So reich dieselben auch an Betrachtungen über die moralische Natur des Menschen und über seine sittlichen Verpflichtungen sind, so tritt doch die ethische Bedeutung derselben hauptsächlich erst aus den Verhältnissen hervor, in welche bei ihm die Charaktere und Handlungen zu einander gebracht sind, aus ihrer Verknüpfung und ihrem Zusammenhange, sowie aus der Wirkung des Ganzen. So sind in Richard III. fast alle Charaktere von der tiefsten sittlichen Verdorbenheit ergriffen; Gewissenlosigkeit ist der entscheidendste Grundzug derselben, und doch

greift der Dichter kaum noch in einem anderen Stücke mächtiger als hier in das Gewissen des Hörers, doch ist in keinem die sittliche Ordnung, welche die Welt des Geistes beherrscht, von ihm je mächtiger zur Darstellung gebracht worden.

Shakespeare wurde aber ebensowenig dogmatisch, so oft er auch das Gebiet religiöser Anschauungen betrat. Er ergriff dieselben mit derselben Freiheit wie jede andere Lebenserscheinung und mit der Achtung, welche ihr nach ihrer Bedeutung gebührte, aber er trat nie unmittelbar für eine derselben ein. Er maßte sich niemals an, Aufschlüsse über etwas zu geben, was jenseits der menschlichen Erfahrung liegt. Das Schicksal des Menschen, einen so wichtigen Gegenstand es in seinen Darstellungen bildet und einen so hohen Werth er darauf in dieser auch legt, kommt immer nur soweit für ihn in Betracht, als es sich schon in dem diesseitigen Leben erfüllt. Höchstens hat er die Unsicherheit, in der sich der Mensch, nach seiner Natur, abgesehen vom Glauben, über das Jenseit befindet, mit in den Kreis seiner Darstellung einbezogen. Einen tiefgreifenden Gegensatz bilden in diesen Beziehungen aber diejenigen Darstellungen, bei denen er sich auf dem Boden der tragischen Weltanschauung bewegt, von denen, die sich auf dem der komischen Weltanschauung entwickeln. Shakespeare schränkte dieselben nämlich nicht, wie Taine es anzunehmen scheint, auf die Charaktere ein, ihm war — und hierin stimmte er, vielleicht ohne es zu wissen, mit Aristoteles überein — die Handlung das Wesentliche, die Handlung, insofern sie sich nicht nur aus der Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters der Menschen und ihren einander widerstrebenden Willensentschlüssen, sondern zugleich, wie im Leben, unter dem sie mit bedingenden Einflusse des ursächlichen Zusammenhanges der Dinge überhaupt entwickelt. Das Verhältniß des Menschen zur Welt und zum Weltganzen und des ursächlichen Zusammenhanges beider bildet daher bei ihm erst den vollen und wesentlichen Gegenstand der Darstellung. Es ist wohl in seinen Stücken das Gewicht bald mehr auf das eine oder andere gelegt, und in einigen derselben möchte es sogar scheinen, als ob er die Handlung doch nur aus den Charakteren entwickelt hätte; in den Werken seiner Blüthezeit und Reife jedoch stellt sich die Handlung immer nur in der Form eines derartigen Weltbildes dar. In keinem hat aber der Dichter so bestimmt auf jenes Verhältniß hingewiesen als in Hamlet, wo er

wiederholt die Abhängigkeit des menschlichen Wollens und Handelns von dem betont, was er hier die Fügungen des Zufalls in dem nothwendigen Zusammenhange der Dinge nennt. Auf der Auffassung und Darstellung dieses Verhältnisses und der daraus entspringenden Verknüpfungen beruht eben das, was man die Weltanschauung dieses Dichters zu nennen pflegt. Sie ist in jedem Stück insofern eine andere, als es in jedem eine besondere Seite, einen besonderen Theil dieses Verhältnisses zu veranschaulichen gilt. Doch giebt es für ihn noch überdies einen doppelten Standpunkt, von denen jeder eine andere Art der Betrachtung von Menschen und Dingen bedingt: den komischen und den tragischen. Obschon Shakespeare trotz der Forderung der Puristen sehr häufig ernste und heitere Elemente, und zwar in den stärksten Gegensätzen miteinander verband, was ohne Zweifel ebensowenig aus Unkenntniß ihrer Forderungen, als aus Unfähigkeit, diesen zu entsprechen, geschah, da sie in einzelnen Fällen von ihm ja beobachtet worden, so hielt er doch fast durchgehend fest an diesem Gegensatze des Komischen und des Tragischen, und nur im Cymbeline und in dem Wintermärchen scheint er den Versuch gemacht zu haben, auch noch sie miteinander zu verbinden, ein Versuch, der dann aber nicht ganz glücklich gelöst worden wäre. Schon als Humorist mußte Shakespeare die Verbindung des Ernsten und Heiteren lieben. Er wußte, daß der Contrast beider eine Quelle ganz eigenthümlicher poetischer Schönheiten sei, daß eins das andere in seinen ästhetischen Wirkungen verstärken und also auch eine ganz eigenthümliche Art des Tragischen und des Komischen aus ihm entspringen könne. Er hielt aber zugleich dafür, daß die Wirkung eines Kunstwerks eine einheitliche, daher auch entweder eine komische oder eine tragische sein müsse und das Heitere dem Ernsten nur in solcher Art beigemischt werden dürfe, um im Ganzen entweder eine nur komische oder nur tragische Wirkung hervorzubringen. Dies war nur möglich, falls sich selbst noch das Ernste unter den komischen, das Heitere unter den tragischen Gesichtspunkt stellen ließ, was allerdings unter Umständen der Fall ist und von Shakespeare immer erstrebt, wenn auch vielleicht nicht immer in voller Reinheit erreicht worden ist. Denn nicht immer ist es leicht, ihm unbeirrt in dieser Auffassung zu folgen, was, wie wir gesehen, zu einer schwankenden Beurtheilung einzelner Charaktere und Scenen in seinen Stücken geführt hat. Er erreichte es überhaupt nur dadurch, daß er

die Welt in der Tragödie nur unter dem sittlichen, in der Komödie lediglich unter den der praktischen Zweckmäßigkeit stellte. Wenn er das Unsittliche in den Kreis der komischen Behandlung zog, geschah es nur wegen der mit ihm etwa verbundenen praktischen Unzweckmäßigkeit; nur diese sollte von ihm in die komische Beleuchtung gerückt werden, daher seine komische Muse auch von jeder frivolen Behandlung des Sittlichen bewahrt blieb.

Man hat viel über die Regellosigkeit, die Verworrenheit, das Abspringende und den Mangel an Einheit in den Compositionen Shakespeare's geklagt. Taine, ein so großer Bewunderer des Dichters er ist, spricht trotz der einsichtigen Beurtheilung, die dieser auch hierin von einzelnen seiner Landsleute, besonders von Guizot, erfahren, seinen Werken sogar jede eigentliche Organisation und Entwicklung, jede tiefere und allmählich vorbereitende Motivirung ab. Nach seiner Meinung habe Shakespeare sich begnügt, einen chronikalischen Bericht oder eine Novelle beliebig in Scenen und Acte zu theilen und diesen dann einzeln die dialogisch-dramatische Form zu geben. Nichts ist jedoch irriger. „Shakespeare — hatte Guizot dagegen sehr richtig gesagt — hat nichts ohne Kunst geschrieben. Er hat jedoch seine eigene gehabt; man muß sie in seinen Werken entdecken, die Mittel erforschen, deren er sich dabei bediente, und die Ziele, die er erstrebte". Shakespeare's Compositionsweise war allerdings eine von der des classisch-academischen Dramas völlig verschiedene. Es gab keine fertige Schablone für ihn, nach welcher er hätte arbeiten können, da er die Form stets aus der Idee, welche ihn leitete, und aus dem Stoffe, durch den er sie zu veranschaulichen gedachte, in einer durch sie bedingten Weise zu entwickeln strebte, wie die Seele den Leib; daher auch die Form der verschiedenen Dramen des Dichters sehr von einander abweicht. Zwei Hauptformen habe ich aber doch schon hervorheben können. Die eine war dadurch bedingt, daß er das Hauptgewicht seines Grundgedankens in die Persönlichkeit eines oder auch zweier Individuen legte. So reich er auch noch in diesem Falle die Handlung gestalten mochte, so war dann doch alles auf diese Persönlichkeiten als den gemeinschaftlichen Mittelpunkt bezogen. Dies ist z. B. in Othello, Hamlet, Coriolan, Macbeth, Richard III., Romeo und Julia der Fall. In anderen Stücken liegt dagegen der Schwerpunkt der Darstellung außerhalb seines Stücks, in der Seele des Dichters selbst. Alles, wie lose es auch zum Theil äußerlich miteinander verbunden erscheint, wie ge-

trennt es nebeneinander herläuft, ist hier innerlich durch den den Dichter bei seiner Gestaltung leitenden Grundgedanken, der sich in allen Theilen in mannigfaltiger Weise darlegt, verbunden. Beispiele dafür sind: Der Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Heinrich IV., Was ihr wollt u. s. w. Wobei es aber geschehen kann, daß eine Persönlichkeit Alles an Bedeutung, wie in Lear, so überragt, daß die anfangs getrennt nebeneinander herlaufenden Begebenheiten sich allmählich zu einer einzigen miteinander verschränken und in dieser auslaufen. Der den Dichter leitende Grundgedanke ist aber niemals ein abstracter; er geht vielmehr stets ganz unmittelbar aus einem bestimmten Verhältniß des Menschen zur Welt hervor, welches der Dichter in möglichst reicher und bedeutender Weise in einem bald mehr, bald weniger complicirten Vorgange zur Darstellung zu bringen bemüht ist. Es wird in seinen besten Werken kaum eine Scene, eine Figur, einen Zug geben, der nicht irgendwie dazu in Beziehung steht. Insofern ist in ihnen nichts Zufälliges, Willkürliches oder Disparates. Es ist eine müßige Frage, ob der Dichter auch alle diese Beziehungen im Einzelnen beabsichtigt, ob er um sie alle auch nur gewußt habe? Von der Absicht im Ganzen erfüllt, wird er sich in Bezug auf das Einzelne seinem Ingenium, seiner Phantasie wohl haben überlassen können. Hier mag Bewußtes und Unbewußtes, wie in jedem ächten Kunstwerke, vielfach durcheinander und zusammen geflossen sein.

Allein dieser inneren Einheit entspricht bei ihm nicht immer die äußere, der inneren strengen Folgerichtigkeit des Zusammenhangs und der Motivirung nicht immer die Wahrscheinlichkeit im äußeren Zusammenhang der Begebenheiten. Hier stört manches Unverbundene, manches Sprunghafte, manches Disproportionale in den Verhältnissen der einzelnen Theile, manche den äußeren Zusammenhang unnöthig unterbrechende Episode. Ob der Dichter dies nicht noch mehr oder ganz hätte vermeiden sollen, ist eine Frage, die wohl aufwerfbar ist. Jedenfalls ist es das, was uns heute die unveränderte Darstellung seiner Werke so sehr erschwert. Wer wie in dem academischen Drama das architektonische Kunstprincip der dramatischen Composition zu Grunde gelegt sehen will, wird an Shakespeare's Dramen, ihrer äußeren Form nach, Manches auszusetzen finden. Wer aber, wie er, der freien malerischen Schönheit huldigt, deren Princip von der Natur und dem lebendigen Zusammenhange und Wechselwirken ihrer Er-

scheinungen abgeleitet ist, den wird er in seinen bedeutendsten Werken selbst noch nach dieser Seite in hohem Maße befriedigen.

Denn das mächtige Gefühl für das Malerische ist ein weiteres die Werke dieses Dichters auszeichnendes und in der Entwicklung des Dramas epochemachendes Moment. Shakespeare dichtete, indem er für das Ohr schrieb, immer zugleich für das Auge. Wollte er doch immer nur den ganzen Menschen aus dem vollen Reichthum seiner Beziehungen, den vollen inneren und äußeren Zustand desselben zur Darstellung bringen. Ob er uns in der Mitternachtsstunde auf die unheimlich ins Meer hinausragende Klippe des Walls von Helsingör oder auf das von Lebenslust überfließende Fest der Capulets in Verona, ob auf die neblige Haide, wo der siegreiche Macbeth den ihn versuchenden Hexen begegnet, oder in die duftigen von Mondschein übergossenen Gärten der Porzia nach Belmont versetzt, wo Lorenzo und Jessica liebedurstig die Töne der Musik in sich saugen, ob wir mit Titania den Tänzen der Elfen in betäubender Sommernacht lauschen oder mit Jachimo im Dämmerlichte des traulichen Schlafgemachs vor der in der Blüthe der Unschuld prangenden Schönheit der schlummernden Imogen stehen — immer fühlen wir uns ganz in die Situation, welche der Dichter darstellen wollte, versetzt, ganz von der ihr eigenthümlichen Atmosphäre umwoben. Shakespeare war sein eigener Decorationsmaler. Die damals so ärmlichen Mittel der Bühne hätten ihm doch nicht genügt, und sein Publikum hatte genug Phantasie, um sich an seinen Worten genügen zu lassen. Er hat dem Drama erst das dramatische Colorit, die malerische Stimmung gegeben, in einer Mannichfaltigkeit und Vollendung, die noch nicht übertroffen worden ist, wenn die, welche hierin bei ihm in die Schule gingen, auch neue Farben und Töne hinzugebracht haben.

Im letzten Decennium des 16. Jahrhunderts scheint Shakespeare die Londoner Bühne völlig beherrscht zu haben. Von da an wurde ihm der Beifall des Publikums von andern bedeutenden, wenn ihm auch in fast allen Beziehungen untergeordneten Talenten streitig gemacht. Der Einfluß, den er auf sie und die unmittelbar nachlebenden Dichter ausgeübt, war ein ganz außerordentlicher, wenn sie sich auch alle nur an die einzelnen großen Eigenschaften seiner Werke hielten und für die Bedeutung derselben im Ganzen so gut wie kein Verständniß besaßen.

Schon früh arbeitete Shakespeare darauf hin, den Wohlstand und das Ansehen seiner Familie zu heben. Hiermit hängt es ohne Zweifel zusammen, daß er (1597) seinen Vater veranlaßte, den Streit mit den Lamberts, seinen Verwandten, wegen des ihnen verpfändeten Guts wieder aufzunehmen, wozu er ihm vielleicht sogar das Geld noch vorgestreckt hat. Aus gleichem Grunde sehen wir ihn gleichzeitig um die Wappenverleihung an denselben bemüht. In diesem Jahre erwarb er auch nachweislich in Stratford das Grundstück New-place. Ob er, wie man behauptet, die Mittel dazu der Liberalität des Grafen Southampton verdankte, ist mindestens ungewiß. Seit dieser Zeit findet sich sein Name öfter in den Acten seiner Vaterstadt vor. Alle Nachrichten dieser Art legen Zeugniß für die Geschäftsumsicht des Dichters ab, entsprechen aber nicht sämmtlich dem Begriffe hoher und vornehmer Denkungsart, die man von ihm aus seinen Schriften gewinnt. So ließ er z. B. eine Forderung von £ 1. 16 sh. für Salz von einem anscheineud dürftigen Manne gerichtlich eintreiben. Auch nahm er im Gegensatz zu seinem königlichen Kaufmann Antonio für ausgeliehene Gelder den hohen Zins von 10%, was damals zwar gesetzlich war, aber von Vielen für Wucher gehalten wurde. Aus dem Jahre 1602 liegen urkundliche Nachweise von drei neuen Grundstückserwerbungen in Stratford vor. 1605 erwarb er die Hälfte der Stratforder Zehnten. In diesem Jahre findet sich Shakespeare noch unter den Darstellern des Volpone verzeichnet. Es ist der letzte Nachweis dieser Art über ihn. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß er den Schauspielerberuf früher als den Londoner Aufenthalt aufgab und seine Uebersiedlung nach Stratford erst allmählich erfolgte, so daß er längere Zeit abwechselnd einen Theil des Jahres in Stratford, den anderen in London verbracht haben mag. Es ist ungewiß, wann er sich von London und ob er sich dann ganz von der Bühne zurückzog. Noch 1612 erwarb er daselbst ein Haus.

In Stratford hatte sich inzwischen Vieles verändert. Der fröhliche Geist, der es zur Zeit seiner Kindheit und Jugend belebte, hatte einer strengen, puritanischen Enthaltsamkeit weichen müssen. Selbst Shakespeare's Familie war von diesem neuen Geiste ergriffen. Sein Dichterruhm konnte daher seinem bürgerlichen Ansehen daselbst nur wenig nützen. Auch sehen wir ihn, obschon man sich gelegentlich seines Einflusses in London bediente, mit keiner der städtischen Ehrenstellen

betraut. Er mußte in der That auf seinen Dichterruhm sehr Verzicht geleistet haben, um sich unter diesen Verhältnissen in Stratford wohl fühlen zu können. Ganz war aber die Verbindung mit seinen poetischen Freunden nicht abgebrochen. Noch kurz vor seinem Tode scheint er von Ben Jonson und Drayton besucht worden zu sein. Man hatte es sogar mit seinem Tod in Verbindung gebracht, insofern er an den Folgen der mit ihnen getheilten Tafelfreuden gestorben sein sollte. Halliwell hat jedoch dargethan, daß er an einem contagiösen, wahrscheinlich typhösen Fieber gestorben ist. Dieses Ereigniß fand am 23. April 1616, seinem muthmaßlichen Geburtstag und scheinbar dem Todestage des Cervantes statt. Letzterer starb allerdings ebenfalls am 23. April 1616 — die Zeitrechnung war aber damals in Spanien eine andere als in England, dort rechnete man noch nach dem alten, hier nach dem neuen Stil. Cervantes starb demnach 10 Tage später als Shakespeare.

Shakespeare's Testament hat wegen der seltsamen Bestimmung, die es in Bezug auf seine Gattin enthält (er vermachte derselben nichts als das zweitbeste Bett), viel von sich reden gemacht. Man fand darin eine neue Bestätigung des mißlichen Verhältnisses beider Gatten. Dies ist zu weitgehend. Knight hat nachgewiesen, daß Shakespeare's Wittwe einen gesetzlichen Anspruch auf den Nachlaß ihres Gatten besaß und daß dieses Vermächtniß daher nur als ein darüber noch hinausgehendes Legat, als ein Andenken an den Verstorbenen zu betrachten war. Den Affectionswerth dieses Geschenks kennen wir nicht. Im Ganzen war Shakespeare's letzter Wille hauptsächlich darauf gerichtet, eine Art Fideicommiß für seine Familie zu gründen. Die Fürsorge für den Bestand und das Ansehen derselben sollte jedoch nur eine kurze Wirksamkeit haben. Des Dichters einziger Sohn war schon zwanzig Jahr vor ihm gestorben. 1623 folgte ihm seine Gattin, 1649 seine älteste, seit 1607 mit dem Arzte Hall verheirathete Tochter, der ihr bereits 1635 im Tode vorausgegangen war. Judith, die zweite Tochter des Dichters, welche sich nur wenige Wochen vor dem Tode desselben mit dem Weinhändler Quiney vermählt hatte, segnete 1661 das Zeitliche. Mit Elizabeth Bernard starb 1669 aber bereits die Nachkommenschaft des großen Dichters aus.

Die Zeit verlor in Shakespeare ihren größten Geist. Gleichwohl lassen sich so gut wie keine Spuren von dem Eindruck entdecken, den

dieses Ereigniß damals hervorbrachte; das schöne Denkmal, das ihm Ben Jonson in dem Gedichte To the memory of my beloved Master William Shakespeare and what he left us gestiftet, ist erst 7 Jahre nach dessen Tode geschrieben worden, da es unter dem Bilde des Dichters erschien, welches die erste Folioausgabe, vom J. 1623, ziert. Diese Ausgabe selbst ist ein noch schöneres Denkmal, welches ihm von seinen beiden früheren Collegen und Freunden, Hemminge und Condell, errichtet wurde, die sich hierdurch ein großes, nie genug anzuerkennendes Verdienst um die Nachwelt erworben haben.*) Denn in dieser Ausgabe erschienen zum ersten Male die folgenden Stücke gedruckt, die sonst vielleicht dem Untergange verfallen gewesen sein würden: The comedy of errors; The two gentlemen of Verona; All's well, that end's well; As you like it; What you will; The tempest; Measure for measure; Cymbeline; The winter's tale; Henry VI.; King John; Macbeth; Othello; Timon; Julius Caesar; Antonius and Cleopatra; Coriolanus; Troilus and Cressida; Henry VIII. — Ben Jonson sagte übrigens noch an anderer Stelle (in seinen Discoveries „De Shakespeare nostrat.") von diesem: Er war ein Ehrenmann, offen und frei, mit außerordentlicher Phantasie begabt, voll trefflicher Gedanken und feiner Ausdrücke, die ihm mit solcher Leichtigkeit zuflossen, daß es manchmal nöthig gewesen wäre, denselben Einhalt zu thun. Er besaß einen glänzenden Witz, aber nicht ganz die Macht, ihn zu

*) 1632 folgte die zweite, 1663 die dritte und 1685 die vierte Folioausgabe. Die erste Oktavausgabe der Gesammtwerke ist die von Rowe, 1709. Es war zugleich der erste Versuch einer kritischen Textrevision. Diese Aufgabe wurde mit besserem Erfolg 1725 von Pope weiter fortgesetzt. Ihm folgten auf diesem Wege: 1733 Theobald, 1747 Warburton, 1753 Blair, 1765 Samuel Johnson. Ein entschiedener Fortschritt zeigte sich in den 1768 und 1773 erschienenen Capbell' und Johnson-Steeven'schen Ausgaben. Von den unzähligen späteren seien Malone, 1790; Reed, 1803; Collier, 1842; Hazlitt, 1851; Halliwell, 1852; Knight, 1857; Dyce, 1875; Clark and Wright, 1863; die Variorum Edition von Furness, Philad. 1871; und die kritische Ausgabe von Delius, Elberf. 4. Aufl. 1876, hervorgehoben. Die älteste deutsche Uebersetzung ist die von Wieland und Eschenburg von 1762—1806; die vorzüglichste die Schlegel-Tieck'sche von 1797 an, welche in der revidirten Ausgabe der Deutschen Shakespearegesellschaft, die den Ergebnissen der Textkritik entsprechende Verbesserungen und sehr werthvolle Einleitungen und Noten enthält.

zügeln. Aber er machte seine Fehler durch seine Vorzüge vergessen. Es war immer mehr an ihm zu loben, als zu verzeihen.

Die volle Bedeutung des großen Dichters wurde ebensowenig von seiner Zeit, wie von den zunächst folgenden Zeiten erkannt. Er überragte hierzu dieselben zu sehr. Heute aber verehrt, bis auf vereinzelte Ausnahmen, in ihm die Welt den Gipfel dessen, was das Drama aller Völker und Zeiten hervorgebracht hat, wie sich an dem Geist seiner Werke das dramatische Genie fast aller neueren bedeutenden Dramatiker entzündete.

VI.

Die zeitgenössischen und nachlebenden dramatischen Dichter Shakespeare's bis zum Ausbruch der Revolution in England.

Ben Jonson. — George Chapman. — Thomas Dekker. — John Marston. — Thomas Middleton. — Thomas Heywood. — Samuel Rowley. — Henry Porter, John Cook, George Wilkin. — John Fletcher und Francis Beaumont. — John Webster. — John Ford. — Philipp Massinger. — James Shirley. — William Rowley. — Richard Brome. — Cyril Tourneur, Nathanael Field, Thomas Randolph, William Cartwright, John Suckling, Thomas Nabbes u. A. — Masken. John Milton.

Von allen neben Shakespeare aufstrebenden dramatischen Dichtern gebührt Ben Jonson in mehr als einer Beziehung der erste Platz. Er begann nicht nur seine dramatische Laufbahn früher als die meisten von ihnen, er war nicht nur Shakespeare, so weit es nachweisbar ist, enger und länger als irgend ein anderer befreundet, er gehört auch unstreitig zu den größten und gefeiertsten Talenten der Zeit, indem er zugleich durch die Eigenart seines Geistes einen entschiedenen Gegensatz zu jenem größten Dramatiker bildet und hierdurch der Gründer einer ganz eigenen, neuen Richtung im Drama geworden ist. Dies hat zur Folge gehabt, daß er von Vielen weit überschätzt, ja Shakespeare ganz unmittelbar gegenübergestellt wurde, andererseits aber unter dem Ruhme, dem Glanze und der Bedeutung dieses letzteren, wie alle mit ihm aufstrebenden Talente, auch wieder zu leiden hatte; was aller-

dings erst in dem Maße mehr und mehr geschah, als jene Bedeutung mehr und mehr erkannt und gewürdigt ward.

Benjamin oder kurzweg Ben Jonson*) wurde am 11. Juni 1573 in Westminster zu London geboren. Sein Vater, der Geistlicher war und unter den Verfolgungen der Königin Maria sein ganzes Vermögen eingebüßt hatte, starb kurz vor seiner Geburt. Seine Mutter, die sich wahrscheinlich in bedrängter Lage befand, heirathete nur zwei Jahre später einen Maurermeister, der sich in einem bestimmten Umfange Ben's Erziehung mit annahm. Dieser wurde zunächst in eine Privatschule geschickt, dann in Westminster untergebracht, wo sich der berühmte Philologe Camden seiner aufs fürsorglichste annahm, dem er daher auch jederzeit eine lebhafte Dankbarkeit bewahrt hat. Ob er, wie Fuller behauptet, auch das John's College zu Cambridge bezog ist ungewiß. In seinen Schriften deutet nichts darauf hin. Es ist auch nicht ausgemacht, ob und wie lange er seinen Stiefvater in seinem Beruf unterstützt hat, obschon ersteres meist als eine erwiesene Sache behandelt wird. Ben Jonson war von einer überaus starken Constitution, groß und kräftig, dabei muthig und abenteuerlustig — es bedarf daher keines weiteren Grundes, seine Theilnahme an dem niederländischen Krieg zu erklären. Noch spät blickte er mit Genugthuung auf seine Thaten im Felde zurück, besonders auf einem jener damals im Kriege üblichen Zweikämpfe, den er bei jener Gelegenheit im Angesicht beider Heere zur Ehre der britischen Waffen siegreich durchfochten hatte. Auch nach seiner Rückkehr nach London, wo er sich nun sehr bald dem Theater und zwar dem Green curtain in Shoreditch, sei es auch als Schauspieler oder nur als play-wright zugewendet zu haben scheint, fand er, wennschon nur nothgedrungen, Gelegenheit, seine Tapferkeit zu erproben. Er ward in ein Duell verwickelt und hatte dabei das Glück und das Unglück, seinen Gegner, den Schauspieler Gabriel Spencer, zu tödten (1598), was ihn ins Gefängniß brachte

*) Whalley's Life und Notes in seiner Edition der dramatischen Werke des Dichters v. J. 1750. — Gifford, desgleichen in seiner Ausgabe v. 1816. — Cunningham, Notes in B. Jonson's Conversations with Drummond. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth. — Ulrici a. a. O. I. — Taine a. a. O. II. — Mezières, Contemporains et successeurs de Shakespeare, Paris 1864. — Graf Baudissin, Ben Jonson und seine Vorschule, so wie die Uebersetzungen Tieck's.

und sogar mit dem Galgen bedrohte. Ob sein in diese Zeit fallender Uebertritt zum Katholicismus mit seiner Begnadigung zusammenhängt, ist unbekannt. Kurze Zeit später verheirathete er sich.*) Das erste, uns von ihm bekannt gewordene Drama, Every man in his humour wurde 1598 im Globe-Theater zur Darstellung gebracht, und auch Shakespeare spielte darin. Es hat sich hieran die Anecdote geknüpft, daß dieser ihn gegen die Meinung seiner Collegen zuerst auf der Bühne eingeführt habe. Aber bereits im Jahre 1596 wurde das Stück auf dem Rose-Theater gespielt. Whalley und Gifford glauben, daß es zwei verschiedene Bearbeitungen waren und das ältere Stück in Italien spielte. Allerdings existiren zwei verschiedene Versionen davon. Da aber die Personen der ersten Quartausgabe (1601), die mir übrigens unbekannt ist, noch immer italienische Namen enthält und darin als Schauplatz der Handlung Florenz bezeichnet erscheint, so ist es noch fraglich, ob die Bearbeitung vor oder nach der ersten Aufführung im Globe-Theater stattgefunden hat.

Die Sittenschilderung war übrigens im Wesentlichen hier wie dort englisch. Es war immer schon London, das in der florentinischen Verkleidung zur Darstellung kam. Bei einem Stücke, dessen Werth fast nur in der Sittenschilderung liegt, würde die Uebertragung auf ein so völlig anders geartetes Land sonst wohl kaum denkbar gewesen sein. Dramatisch ist dasselbe von nur geringer Bedeutung. Es zerfällt in den ersten Acten in eine Menge nur lose miteinander verbundener Scenen. Erst im vierten Acte verknüpfen sich die dargestellten kleinen Vorfälle miteinander, in ziemlich künstlicher Weise jedoch. Die Entwicklung ist etwas unbeholfen. Unter den humours verstand der Dichter die schrullenhaften Auswüchse der Charaktereigenthümlichkeit, die das gesellschaftliche Leben der Zeit hervorbrachte und welche theils in vorgefaßten Meinungen, theils in der Mode- und Originalitätssucht wurzelten. Ben Jonson charakterisirt das Stück selbst folgendermaßen (Act III. Sc. II). Cob. What is that humour? Some rare thing, I warrant. Cash. Marry I'it tell thee, Cob. 'tis a gentlemanlike monster, bred in the special gallantry of our time by affectation; and fid by folly. Von den bizarren Käuzen, welche

*) Payne Collier in Memoirs of the principal actors etc. — glaubt schon 1594. 1599 starb ihm ein Sohn.

Jonson hier vorführt, ist unter anderem Brainwood, ein Diener, von der Marotte besessen, unter allerlei Verkleidungen Mystificationen und Verwirrungen herbeizuführen. Er übernimmt hierdurch gewissermaßen die Rolle, die der Dichter unsichtbar bei der Führung der Handlung zu spielen hätte, sichtbar in dieser selbst. Dies würde mit Humor und Satire ausführbar gewesen sein, erscheint aber hier als bloßer Nothbehelf, um nur die Handlung in Gang zu bringen und eine Verwicklung, sowie deren Lösung herbeizuführen. Die Vorzüge des Stücks liegen in der lebendigen Sitten- und Charakterschilderung und, wenn diese auch nicht immer eine dramatische ist, in der Kunst dieselbe wirkungsvoll in Scene zu setzen, wodurch der Schauspielkunst eine Menge neuer contrastirender und dankbarer Aufgaben gestellt wurden. Allein diese Lebendigkeit der einzelnen Scene kann über den Mangel an eigentlicher Handlung doch nicht ganz täuschen. Am bedeutendsten im dramatischen Sinne sind noch die Eifersuchtsscenen Kiteley's, von denen die eine (III. Act, II.) gewissermaßen ein komisches Seitenstück zu der berühmten Scene König Johann's mit Hubert bildet.

Der Erfolg dieses Stücks rief das 1599 ebenfalls auf der Shakespeare'schen Bühne erscheinende Gegenstück: Every man out of his humour hervor, dessen erster Druck 1600 erschien. Es zeigt viele Vorzüge des vorigen, ohne es doch in frischer Natürlichkeit zu erreichen. Daß auch in ihm die Personen wieder zum großen Theil italienische Namen haben, scheint für die spätere Ueberarbeitung jenes ersten Stücks noch zu sprechen. Mehr als in diesem ist hier noch die Handlung nur Mittel zum Zweck der satirischen Sittenschilderung. Die Aufnahme war eine sehr günstige. Ben Jonson begründete mit diesen Stücken das satirische bürgerlich-gesellschaftliche Lustspiel, die Sitten- und Charakterkomödie in England.

Obschon das Henslowe'sche Tagebuch annehmen läßt, daß Jonson zu dieser Zeit auch für diesen noch thätig war, so finden wir hier doch kein weiteres Stück mehr namhaft gemacht als die 1600 vor der Königin in Blackfriars von den Kappelknaben zur Aufführung gebrachten Cynthia revels.*) Der erste Druck ist von 1601. Es ist gegen die

*) Einige der damaligen Darsteller: Nath. Field, Th. Day, Unterwood und Rob. Baxter glänzten später als Schauspieler.

Verfeinerung und die Affectation der höfischen Sitten gerichtet. Asotus will Höfling werden und muß sich zu diesem Zwecke all die fremdländischen Moden anzueignen suchen, welche sich damals in das Leben des englischen Hofs eingeschlichen hatten. Er erlangt darin ein Stärke, daß ihm schließlich bei dem Turnier der Galanterie alle Höflinge unterliegen. Das Ganze schließt in der Art der höfischen Masken. Die Satire hat hier ein allegorisch- phantastisches Gewand angelegt. Schon in den früheren Stücken suchte der Dichter mehr, gewissen vom Leben abgezogenen Begriffen, in der Art der späteren Moralitäten, eine reale Gestalt zu geben, als daß er das volle individuelle Leben der Wirklichkeit unmittelbar zum Gegenstand der Nachahmung machte. Die Figuren haben hierdurch zum Theil einen maskenartigen Charakter erhalten. Von dem anmuthigen Scherz, dessen sich der Dichter dabei häufig fähig zeigt, mag die Einkleidung des Prologs ein Beispiel geben. Drei Kinder kommen, sich den schwarzen Mantel streitig zu machen, welchen der Darsteller des Prologs zu tragen pflegte. Endlich entscheidet das Loos. Während sich der glückliche Gewinner drapirt, nimmt eines der verlierenden Kinder die Gelegenheit wahr, den Inhalt des Stücks zu verrathen. Vergeblich suchen es die beiden anderen zu unterbrechen; sie fallen ihm in die Rede, sie halten ihm den Mund zu, der Kampf um den Mantel erneuert sich, wobei es nicht an satirischen Bemerkungen auf Dichter und Zuschauer fehlt. Dekker und Marston, die nach den Angaben Henslowe's bisher öfter mit Ben Jonson zusammen gearbeitet haben müssen, fühlten sich besonders getroffen davon, so daß sie sich dazu hinreißen ließen, eine dramatische Satire dagegen zu schreiben. Jonson, der davon Kunde erhielt, suchte sie zu beschwichtigen. Da dies nicht gelang, kam er ihnen mit seinem Poetaster zuvor, der ihrem nun nachhinkenden Angriffe im Histriomastix die Spitze abbrach. Marston und Dekker wurden darin als Crispinus und Demetrius dem Gelächter preisgegeben. Doch war dieses Stück in der Hauptsache gegen gewisse Schattenseiten des damaligen Militär- und Rechtswesens gerichtet, was Jonson auch noch von dieser Seite manche Ungelegenheit zuzog. Der Poetaster wurde 1601 ebenfalls von den königlichen Kapellknaben in Blackfriars gegeben. Der erste Druck ist von 1602.

In diesem Jahre schrieb Jonson auf Veranlassung Henslowe's auch die Zusätze zu Kyd's Spanischer Tragödie.

Die Thronbesteigung Jacobs I. gab ihm Veranlassung, eines jener allegorischen Festspiele zu dichten, welche man Masken nannte, und in denen er besonderen Ruhm erwarb. Sir Robert Spencer hatte ein solches bei ihm zu den Festen bestellt, mit denen er den Besuch des Königs zu feiern gedachte. Der Erfolg zog andere Bestellungen dieser Art nach sich. 1604 folgten The Penates, 1605 spielte sogar die Königin Anna selbst mit ihren Damen in Jonson's Masque of Blackness. Von hier an wurde er regelmäßig mit diesen Spielen betraut, bei deren Ausführung sich ihm Inigo Jones mit seinen Künsten verband.

Die Ungelegenheiten, welche der Poetaster ihm zugezogen, waren vielleicht Ursache, daß er sich für einige Zeit vom satirischen Lustspiel zurückzog und der Tragödie zuwendete. 1603 wurde sein Sejanus von der Gesellschaft des Globe-Theaters gegeben. Auch Shakespeare spielte darin und wird an erster Stelle genannt. Jonson hatte schon immer in seinen Stücken den Einfluß seiner gelehrten classischen Studien gezeigt. Allein er hatte dabei eine ganz volksthümliche Richtung eingeschlagen. Er trug dem Geschmack seiner Zeit dabei Rechnung und vermied es, sich allzu pedantisch den academischen Regeln unterzuordnen. Dies geschah auch noch jetzt. Obschon er sich dem Seneca, besonders in den ersten Acten, zu nähern gesucht, zeigt jene Tragödie doch eine größere Beweglichkeit der einzelnen Scene und einen gegen den Schluß hin steigenden Wechsel des Orts. Zwar spielt das Stück immer in Rom, gleichwohl hat jeder Act mindestens eine Verwandlung, der fünfte Act sogar zehn. Das Stück hatte aber nicht den gewünschten Erfolg. Es fehlt ihm der große tragische Zug, die elementare Gewalt der Leidenschaft, die individualisirende Kunst der Charakteristik, die malerisch stimmungsvolle Behandlung der Situation, an die man von den Tragödien Shakespeare's gewöhnt war und die diese so hinreißend machten. Gleichwohl hat man diese Tragödie etwas zu niedrig beurtheilt. Der Dichter entfaltet darin doch immer eine große Kenntniß der Seele und eine nicht zu unterschätzende Feinheit der psychologischen Motivirung. Der Charakter des Sejanus zeigt wahrhaft bedeutende Züge, und die große Scene im Senat, in der sich der Sturz desselben vollzieht, ist voll dramatischem Leben.

Der Conflict mit Marston und Dekker muß sich bald gegeben haben, da wir Jonson 1604 schon wieder an einem Werke des letzteren, dem Lustspiele Eastward-hoe betheiligt sehen. Sein Antheil daran ist

jedoch so gering, daß dieses Stück hier ganz übergangen werden dürfte, wenn es sein Leben nicht aufs Neue in Gefahr gebracht hätte. Eine Stelle desselben hatte nämlich zur Folge, daß Chapman und Marston, welche allein als Verfasser genannt waren, wegen Majestätsbeleidigung gefänglich eingezogen wurden. Jonson, obschon er an der verdächtigen Stelle ganz unschuldig war, stellte sich der Untersuchung freiwillig. In der That waren die drei Dichter nahe daran, Nase und Ohren zu verlieren. Chapman's Beziehungen zum Hofe traten zuletzt aber rettend dazwischen. Bei dem Feste, welches Jonson seinen Freunden nach seiner Befreiung gab, zeigte ihm seine Mutter ein mit Gift getränktes Papier, welches sie entschlossen gewesen sei, ihm, falls er verurtheilt worden wäre, in sein Getränk zu mischen, um es ihm zu credenzen und zuzutrinken.

Das Jahr 1605 brachte das Lustspiel Volpone or the Fox. Es wurde im Globetheater gespielt. Man hält es fast allgemein für den Gipfel seiner dramatisch-satirischen Kunst. Es zeichnete sich gegen die früheren Lustspiele dadurch aus, daß es das Interesse einer fortlaufenden Handlung hat. Auch hier aber ist die satirische Beleuchtung derselben und die Charakteristik die Hauptsache. Jene ist ebenso grell wie diese schneidig und abstoßend. Die Wahrscheinlichkeit ist dem Effect vielfach geopfert. Man muß selbst von dem Geiste einer beißenden Satire beseelt sein, um an den dargestellten Vorgängen und Menschen Gefallen finden zu können. Von diesem Standpunkte aus ist das Stück freilich vorzüglich. Obschon in Venedig spielend, schildert es im Ganzen doch englische Menschen und Sitten, erstere in der abstracten Manier dieses Dichters. Das fremde Costüm sollte wohl nur dazu dienen, die Satire weniger verletzend und die Vorgänge etwas wahrscheinlicher zu machen.

Volpone, ein reicher venetianischer Magnifico, speculirt auf die Erbschleicherei seiner vermeintlichen Freunde und beutet, von dem Parasiten Mosca unterstützt, deren Heuchelei und Betriebsamkeit in der raffinirtesten und zugleich brutalsten Weise aus. Letzterer hofft natürlich sich die Schwäche und Schlechtigkeit beider Theile zu Nutze zu machen. Die Intrigue erreicht ihren Höhepunkt in der Scene, in welcher Corvino, welcher der Habsucht Volpone's bereits große Opfer gebracht, um dieser nicht verlustig zu gehen, auf Mosca's Rath denselben auch noch sein schönes Weib preisgeben will und dieses zu solcher

Schmach bald durch Schmeichelei, bald durch Drohungen zu bewegen sucht. Mosca überlistet sie alle, indem er Volpone überredet, ihn zum Schein als Universalerben in sein Testament einzusetzen, sich selbst aber todt zu stellen, um sich an der Wuth der betrogenen Schleicher zu weiden. Volpone geht darauf ein und genießt seiner Rache, doch nur um sich plötzlich den Händen Mosca's und dessen Niederträchtigkeit überliefert zu sehen. Es ist eine schauderhafte Gesellschaft, in die uns der Dichter gebracht, und wir werden aus ihr, selbst von Seiten der Moral, nicht eben befriedigt entlassen.

Das nächste Stück desselben, Epicoene or the silent wife, ist zwar nicht ganz so verletzend, gehört aber derselben Richtung des Geistes an. Es wurde 1609 von den Children of her Majesty's revels gegeben. Der Held, Morose, ist ein Hypochonder, der kein Geräusch um sich leiden mag und keinen Widerspruch, ja nicht einmal eine andere Meinung neben sich duldet. Sein lebenslustiger Neffe, der seit länger vergeblich Geld von ihm zu erpressen gesucht, schlägt nun den Weg der List dazu ein. Er überredet den Oheim zur Heirath mit der schönen Epicoene, die er ihm als ein Muster der Schweigsamkeit und Duldsamkeit schildert und die ihm auch selbst so erscheint. Morose geht darauf ein, um seinen Neffen um die Erbschaft zu bringen, findet sich jedoch nach der Trauung an einen wahren Teufel von Beredsamkeit, Widerspruch, Lebenslust und Verschwendung gekettet. Epicoene stürzt alles im Hause um und erfüllt es mit Lärm, Gelagen und Festen. Die Satire greift hier zu den stärksten Mitteln der Farce. Morose wird aus einer Verlegenheit, aus einer Schmach in die andere getrieben, so daß er endlich seinen Neffen um Gotteswillen bittet, ihn von dieser furchtbaren Last zu befreien. Dieser verspricht es, doch natürlich nur gegen angemessene Belohnung. Die heitere Wendung des Schlusses versöhnt mit dem Ganzen. Epicoene ist gar kein Weib, sondern ein verkleideter Bursche, und Morose muß die beschämende Entdeckung ziemlich theuer bezahlen.

In diese Zeit fallen nicht nur verschiedene von des Dichters vorzüglichsten Masken, sondern auch ein wichtiger und befremdender Schritt desselben, der Rücktritt in den Schoos der Staatskirche, über dessen Motiv wir nicht aufgeklärt sind.

Ein neues Lustspiel, The alchymist, 1610 gegeben, erschien zwei Jahre später im Druck und gehört zu seinen besten Arbeiten. Die

Handlung nimmt hier das Interesse stärker, als sonst in Anspruch, die Charaktere sind trefflich gezeichnet, und der moralische Zweck, den der Dichter hier, wie immer, verfolgt, tritt energischer daraus hervor. Dies hat aber trotz der farcenhaften Uebertreibung auch eine gewisse Schwere der Darstellung und einen fühlbaren Mangel an wahrhafter Heiterkeit zur Folge gehabt. Das Stück ist gegen die Ausbeutung der Leichtgläubigkeit in mannichfachen Formen gerichtet. Der Alchemist bildet den Mittelpunkt der Handlung, daneben wird der Mißbrauch, welcher mit ihr auf religiösem Gebiete getrieben wird, satirisch gegeißelt. Es ist eine auch schon für jene Zeit kühne Satire auf die Auswüchse des Puritanismus.

Im nächsten Jahr (1611) folgte, in noch entschiedenerer Anlehnung an das academische Drama, als mit Sejanus, die Tragödie Catilina, in der auch der Chor wieder eingeführt ist. Sie steht an Lebendigkeit gegen jenen zurück. Die Einheit des Orts und der Zeit ist hier dagegen noch weniger innegehalten. Die Handlung spielt theils in Rom, theils in Fesulae, der Scenenwechsel ist ein kaum minder frequenter.

Ein höchst lebendiges Sitten- und Charakterbild, voll Frische und Unmittelbarkeit, hat der Dichter in seinem 1614 im Hope-Theater zur Aufführung gelangten Lustspiele Bartholomew fair geschaffen. Er hatte schon immer der Prosa einen ziemlichen Raum in seinen Lustspielen vergönnt, The silent woman ist sogar ganz in ihr geschrieben; dies ist auch hier wieder der Fall. Der Dichter hat hier zugleich, wenigstens theilweise, die Einseitigkeit und das abstracte Wesen des Satirikers zu überwinden gewußt und mit wirklichem Humor aus dem Vollen geschöpft. Die Figuren John Littlewit's und seiner niedlichen Frau sind von einer liebenswürdigen Unmittelbarkeit. Die ungeheure Popularität, welche das Stück errang, hat es wohl aber zum Theil der diesmal harmloseren Satire auf den Puritanismus zu danken. Der Dichter hat in diesem figurenreichen Stücke eine außerordentliche Fülle der sorgfältigsten Detailstudien in lebendigster Weise seiner Darstellung eingewebt, so daß wir bis ins Kleinste mit dem Leben, den technischen Ausdrücken, den Gaunerstreichen und dem Kauderwälsch der abenteuerlichen Industrien, die er darin vorführt, vertraut werden.

Weniger glücklich war er mit seinem folgenden, im Jahre 1616

zur Aufführung gelangten Stück: The devil is an ass (der dumme Teufel), welches erst in der Folio vom Jahre 1631 im Druck erschien, obschon der Dichter schon damals eine Gesammtausgabe seiner Werke begonnen hatte. Er knüpft darin gewissermaßen an das alte Moralplay an, welches ohnedies noch immer nicht ganz ausgestorben war, insofern er den großen und den kleinen Teufel und das Laster (Iniquity) in seine, übrigens ganz realistisch behandelte Farce einführte. Sein Lustspiel hat überhaupt eine größere innere Verwandtschaft zu den älteren Formen des Dramas, besonders jenen aus Moralplay und Interlude gemischten Stücken, als man auf den ersten Blick glauben möchte. So realistisch er in der Darstellung zu sein strebt und es in einer bestimmten Weise auch ist, geht er doch meist nur von abstracten Begriffen menschlicher Charaktereigenthümlichkeiten aus, und dem durch die Mittel der Satire verfolgten moralischen Zweck muß sich der dichterische zum großen Theil unterordnen.

Der geringe Erfolg des letztgenannten Stückes scheint ihn für länger der Bühne entfremdet zu haben. Erst aus dem Jahre 1625 liegt wieder ein Lustspiel, The staple of news, von ihm vor, das ebenfalls erst in der Folio von 1631 im Drucke erschien. Der Autor hatte aber seine ursprüngliche Frische verloren. Der Plutus des Aristophanes, dem einzelne Stellen sogar entlehnt sind, hat ihm dabei als Muster gedient. Das Stück ist aber auch deshalb bemerkenswerth, weil hier zum ersten Male das Getriebe eines Zeitungsbureaus zum Gegenstande dramatischer Darstellung gemacht worden ist. Dies ist zugleich der wirksamste Theil desselben.

In das Jahr 1613 fällt eine Reise nach Frankreich; in die Jahre 1618 und 19 seine wunderliche Fußreise nach Schottland. Er fand hier eine sehr ehrenvolle Aufnahme und genoß so auch längere Zeit der Gastfreundschaft des Sir William Drummond, dessen Aufzeichnungen zum Theil das Material zu des Dichters Lebensgeschichte geliefert, zugleich aber auch Veranlassung zu harten Urtheilen über beide Männer gegeben haben. Die Verehrer Ben Jonson's glaubten ihn meist nicht besser gegen die daraus abgeleiteten Verunglimpfungen seines Charakters vertheidigen zu können, als daß sie die Niederschriften Drummonds für gehässige Entstellungen der Wahrheit erklärten. Diese Niederschriften sind jedoch erst nach Drummonds Tode veröffentlicht worden, und es ist anzunehmen, daß sie gar nicht zu diesem Zwecke

von ihm gemacht worden sind. Auch wissen wir nicht, ob nicht einzelnes darin verändert und gefälscht worden ist. Wäre dies freilich nicht der Fall, so müßte eine Stelle wie die folgende, die Drummond dann über einen Mann geschrieben haben würde, den er fort und fort in dem Glauben beließ, die größte Ehrerbietung und Freundschaft für ihn im Herzen zu tragen, allerdings den ungünstigsten Eindruck machen. „Ben Jonson — heißt es hier nämlich — war voll Eigenliebe und pflegte sich selber zu loben, während er andere herabsetzte und verurtheilte. Es wurde ihm leichter, einen Freund als einen Witz aufzugeben. Besonders beim Trinken, welches sein Element war, überwachte er jedes Wort und jede Bewegung mit Eifersucht. Geschickt, sein wahres Wesen zu verbergen, prahlte er mit Eigenschaften, welche er nicht besaß, und hielt nichts für gut, als was er oder einer seiner Freunde gesagt oder gethan hatte.“ Ob dieses Urtheil von Drummond stammt oder nicht, jedenfalls ist es nicht frei von Gehässigkeit oder Einseitigkeit. Doch gehen diejenigen wieder zu weit, welche in den in der Drummond'schen Schrift niedergelegten Aussagen Jonson's über die Schriftsteller seiner Zeit durchaus nur eine Entstellung des sittlichen Charakters des letzteren sehen wollen. Ich will davon nur die über Shakespeare abgegebenen Urtheile in Betracht ziehen, welche den Ausgangspunkt der Angriffe auf Drummond gebildet haben. „Shakespeare — so läßt dieser ihn sagen — besaß nicht genug künstlerische Bildung, zuweilen fehlte er selbst gegen den Sinn, so wenn er z. B. in einem Stück eine Menge Menschen auf die Bühne bringt, welche in Böhmen Schiffbruch gelitten haben sollen, da dieses doch 100 Meilen vom Meere ab liegt.“ Dieser Einwurf, gleichviel welche Berechtigung ihm zukommen mag, entspricht doch zu sehr den Einwürfen, welche Ben Jonson gegen Shakespeare in seinen Discoveries erhoben, um an der Aechtheit derselben irgend zweifeln zu können. „Oft — heißt es hier — verfiel er auf Aeußerungen, die lächerlich sind; so wenn er Jemand zu Cäsar sagen läßt: ‚Cäsar, du thust mir Unrecht!‘ und dieser antwortet: ‚Cäsar thut niemals Unrecht als mit Grund‘ und dergleichen mehr, was sicher lächerlich ist.“ Ben Jonson hat seiner Bewunderung für Shakespeare einen so vollen Ausdruck gegeben, daß an der Wahrheit derselben wohl kaum zu zweifeln erlaubt ist. Mußte er darum aber auch dessen Fehler und Schwächen billigen, wenn dies auch nur Fehler und Schwächen in seinen Augen

gewesen wären? Er war eine so völlig von ihm verschiedene Natur, er stellte der Kunst so wesentlich andere Ziele und suchte sie auf so verschiedenem Wege zu erreichen, daß es völlig begreiflich ist, wenn er in Shakespeare wohl das große Genie, nicht aber dessen künstlerische Bedeutung zu erkennen und anzuerkennen vermochte. Läßt sich nicht heute an dem Franzosen Taine etwas Aehnliches beobachten, der bei der enthusiastischesten Bewunderung des Shakespeare'schen Genies und Geistes ihm ebenfalls das, was Ben Jonson hier Kunst nennt, nahezu abspricht? Ein Autor, der wie Ben Jonson ein so großes Gewicht auf das exacte Studium der äußeren Lebensbedingungen seiner Gestalten legte, mußte, obschon er an Fülle der psychischen Lebenswahrheit, an Tiefe der Lebensbeobachtung, an Kenntniß der inneren Vorgänge des Menschen und des Natur- und Weltzusammenhangs im Großen und Ganzen weit hinter Shakespeare zurücksteht, an dessen Verstößen gegen jene Richtigkeit, selbst wo sie intendirt gewesen sein dürfte, den größten Anstoß nehmen.

Nach seiner Rückkehr aus Schottland hatte sich Jonson verschiedenen gelehrten und poetischen Werken, unter anderen auch mehreren dramatischen Pastoraldichtungen zugewendet, die aber größtentheils bei der großen Feuersbrunst, welche London theilweise verheerte, ein Raub der Flammen geworden sind. Daneben liefen immer aufs neue Dichtungen für die Hoffeste her, welche 1619 das Laureat und 1621 seine Ernennung zum Master of the Revels zur Folge hatten, aber vielfach von dem Laster der Schmeichelei befleckt sind. Obschon seine Einnahmen jetzt sehr glänzende geworden waren, fand er doch an einem reichlichen, gastfreien Leben zu viel Geschmack, um ein Vermögen sammeln zu können. The mermaid und die Devil tavern, die Freigebigkeit gegen seine Freunde, sowie seine Bibliothek verschlangen all seine Einnahmen. Eine zweite, 1623 (nach Collier) erfolgte Heirath trug vielleicht auch dazu bei. Als er daher in seinen späteren Jahren durch die Intriguen von Inigo Jones in Ungnade bei Hofe kam, mußte er seine Zuflucht doch wieder zur Bühne nehmen. Allein seine Kraft, sogar sein Selbstbewußtsein war durch Krankheit gebrochen. Die Komödie The new Jnn (1629) erlitt ohne Rücksicht auf die früheren Verdienste und den beklagenswerthen Zustand des Dichters, der 1626 von einem Schlagfluß betroffen worden war, eine unbarmherzige Niederlage. Vergeblich hatte er in dem nur mit Wehmuth zu lesenden Epilog sich an die Nachsicht der Zuhörer ge-

wendet. Auch die Kritik spielte eine verwerfliche Rolle dabei, wenn schon zugegeben werden muß, daß Jonson sich mit der seinen viele Feinde gemacht. Der Groll des verletzten Dichters geht aus der Titelangabe der 1631 erschienenen Ausgabe des Stückes hervor: The new inn or the light heart. As it was never acted, but most negligently played by some the king's servants, and more squamishly beheld and censured by others the king's subjets 1629. Now at last set at liberty to the readers, his Majesty's servants and subjects to be judg'd of, 1631.

Carls I. Theilnahme für den Dichter trat plötzlich wieder, ohne daß wir den Grund davon wissen, in auffälliger Weise hervor. Als sie ihm aber durch Inigo Jones' Machinationen doch wieder entrissen worden war, fand er in dem Earl of Nottingham einen Retter und eine Stütze. Jonson schöpfte daraus Muth, mit noch einigen neuen dramatischen Arbeiten hervorzutreten: 1632 mit The magnetic lady und 1633 mit A tale of a tub. Sie kamen beide zur Aufführung, aber erst in der Ausgabe von 1640 in Druck. Der Erfolg des ersten Stücks scheint ein leidlicher, der des letzten aber ein bestrittener gewesen zu sein. Jenes fand in späterer Zeit viel Anerkennung. Zu diesem Rückgange seiner Production steht das unvollendet gebliebene Pastoraldrama The sad shepherd in einem überraschenden Gegensatz, wenn es wirklich, wie man allgemein annimmt, erst auf dem Krankenbette entstanden sein sollte. Das dem Prolog vom Dichter beigesetzte Datum ist aber, wie Ward schon hervorhob, kein vollgültiger Beweis dafür. Jonson hat hier seine satirischen Neigungen ganz überwunden. Er hat sein Idyll sehr glücklich mit einem volksthümlichen Märchen und einem nationalen historischen Elemente verwoben und den gelehrten Ueberlieferungen der antiken Mythologie völlig entsagt. Besonders die ländlichen Scenen zwischen Robin und Marion sind überaus anmuthig und frisch. Jonson hatte noch ein anderes Stück dieser Art, The May-lord, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Schottland geschrieben. Es ist ebenso, wie ein Fischeridyll, verloren gegangen. Möglich daß auch dieses, wenn schon nur theilweise, in jene Zeit fällt. In seinem Nachlasse fand man außer seinen Discoveries, seiner Grammar of the English language nur noch den Plan und Anfang zu einer vaterländischen Tragödie, welche die Geschichte Mortimer's, des Grafen March, behandelt. Er starb am 6. August 1637 und ward am 9. d. Mts. in der Westminster Abtei begraben, was schon allein für das Ansehen zeugt, dessen

er noch immer genoß. Er hinterließ keine Familie. Weib und Kinder waren ihm im Tode vorausgegangen.

Kaum noch ein zweiter dramatischer Autor der Zeit nahm eine so geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Nicht nur seine Gelehrsamkeit und sein vielseitiges Wissen, sondern auch eine seltene Gabe und Kunst der Unterhaltung machten seinen Umgang geschätzt und beliebt. Er hat vielleicht noch mehr durch persönlichen Verkehr, als durch seine Schriften gewirkt. Andrerseits zog ihm diese persönliche Bevorzugung und sein daraus mit entspringendes rücksichtsloses Selbstgefühl, das sich gelegentlich auch in seinen Prologen und Epilogen Luft gemacht hat, manche Neider und Feinde zu, obschon er mit den bedeutendsten Dichtern, mit Shakespeare, Drayton, Chapman und vor allen mit Beaumont und Fletcher, in freundschaftlichem Verkehr stand.

Wenn Shakespeare, obschon ein größerer Poet, zugleich ein bedeutender philosophischer Geist war, der aber ganz nur im Dienste des ersteren gestanden zu haben scheint und dessen Thätigkeit vertiefte und hob, so war Ben Jonson, obschon ein Gelehrter und ein Geist von ungewöhnlicher kritischer Kraft und Schärfe, zugleich noch ein bedeutender Poet, dem aber diese Bundesgenossenschaft nicht blos nützte, sondern auch schadete. Denn wenn sie ihn auch bestimmte, Alles, was er darzustellen beabsichtigte, bis in das Einzelnste seiner Lebenserscheinungen und seiner äußeren Lebensbedingungen in Betracht zu ziehen, so verleitete sie ihn doch auch nicht selten, diesen Detailstudien in seinen Schilderungen eine zu große Bedeutung zu geben und einen zu großen Platz einzuräumen, so daß trotz aller Lebendigkeit seiner Darstellung die dramatische Bewegung des Stücks darunter zu leiden hatte. Und während bei Shakespeare's dramatischem Schaffen alle Kräfte seines reichen Geistes im Dienste der dichterischen Phantasie standen und doch alle gleichmäßig und im höchsten Grade entwickelt auf einen gemeinsamen Zweck wirkten, war bei Ben Jonson der künstlerische Verstand die weitaus vorherrschende Kraft, der alle übrigen Fähigkeiten des Geistes untergeordnet waren, wie sie ihn an Stärke der Ausbildung und Entwicklung auch nicht erreichten. Daher konnte Shakespeare ein großer Humorist, Ben Jonson nur ein großer Satiriker sein. Darum ging jener immer von Ideen, dieser von abstracten Begriffen aus. Shakespeare war es um die Erleuchtung des menschlichen Geistes, um die Veredlung der menschlichen Natur im Allgemeinen zu thun; er suchte

dies zu erreichen, indem er zunächst und vor allem auf die Phantasie wirkte. Ben Jonson suchte dagegen immer nur die menschliche Erkenntniß nach einer bestimmten Seite hin zu erweitern und in einem bestimmten Sinn zu berichtigen und hierdurch ganz unmitelbar auf die Besserung der Sitten einzuwirken.

Obschon Ben Jonson hiernach in der Totalität seines künstlerischen Schaffens tief unter Shakespeare steht und sich nicht sowohl wie ein Geist niedrigeren Grades, als wie ein Geist einer ganz anderen Ordnung darstellt, darf er doch, und vielleicht eben deshalb, als eine Ergänzung zu diesem angesehen werden. Ben Jonson hat bei den Engländern zuerst das Sittenstück ausgebildet und entschiedener als Lilly den Grund zu dem späteren Conversationsstück gelegt. Auch hat er vorzugsweise die Sitten und Zustände der bürgerlichen Lebenskreise, die von Shakespeare fast ganz vernachlässigt wurden, zum Gegenstand seiner Darstellungen gemacht. Er hat daher der Prosa auch einen größeren Raum in seinen Stücken gestattet, ja einzelne Stücke (Bartholomew fair und The silent woman) sind ganz in Prosa geschrieben. Durch alles dies steht Ben Jonson den späteren und neuesten Lustspieldichtern näher als Shakespeare, der nur ein einziges Mal, in The merry wives of Windsor, ähnliche Wege gegangen ist, vielleicht sogar erst auf Anregung Jonson's hin. Daß dieser auch in den unter dem Namen der Masken bekannten höfischen Spielen mustergültig war, ist dagegen für die Entwicklung des Dramas ebensowenig von Bedeutung gewesen, wie sein glänzender Versuch in der Pastoralcomödie.

Von den Mitarbeitern Ben Jonson's verdient Chapman schon deshalb den nächsten Platz, weil er zu seiner Zeit eine ähnliche Schätzung erfuhr und auch eine gewisse, wennschon beschränkte geistige Verwandtschaft mit ihm zeigt.

George Chapman*), wahrscheinlich 1557 zu Hitchin in Hertfordshire geboren, vollendete seine Studien zu Cambridge, nachdem er vielleicht auch noch Oxford besucht hatte. Einige Stellen seiner Schriften lassen vermuthen, daß er hierauf länger in Frankreich, Deutschland und Italien verweilte. 1594 trat er, so viel wir wissen,

---

*) The comedies and tragedies of G. Chapman (with notes and a memoir), 3 v. London 1873. — Bodenstedt, Chapman in seinem Verhältniß zu Shakespeare, Shakesp. Jahrb. I. — Ward, a. a. O. II. 1. — Mezières, a. a. O.

zum ersten Mal schriftstellerisch mit zwei in London gedruckten Hymnen auf. 1598 spricht Meres von ihm aber schon als einem Dramatiker von Ruf, der sich sowohl im Lustspiele, wie in der Tragödie hervorgethan habe. Der erste Druck eines Dramas von ihm: The blind beggar of Alexandria, ist von demselben Jahre. Es ist jedenfalls früher entstanden, doch scheint von seinen übrigen Dramen dieser Zeit keines im Druck erschienen zu sein, als etwa das im folgenden Jahre gedruckte Lustspiel: An humorous dayes myrth. Beide Stücke sind unbedeutend, nur hier und da bricht in einzelnen glänzenden Schilderungen das epische Talent des Verfassers hervor. Es scheint, daß seine so berühmt gewordene Ueberſetzung des Homer ihn damals für länger der Bühne entzog, da wir erst im Jahre 1605 wieder einer dramatischen Dichtung begegnen, die zwar nicht ganz von ihm herrührt, an der ihm aber doch der hervorragendste Antheil beigemessen wird, ich meine das satirische Sittenlustspiel Eastward-hoe, das er im Verein mit Marston und Ben Jonson schrieb. Ich habe bereits darauf hinweisen können, in welche Gefahr es ihn brachte. Das Stück ist voll Leben, gehört zu den besten Arbeiten des Dichters und ist eine Satire auf den schlechten Einfluß, welchen die höfischen Sitten auf das damalige Bürgerthum ausübten. Von jetzt an scheint Chapman trotz seiner übrigen Arbeiten*) immer von Zeit zu Zeit für die Bühne thätig gewesen zu sein. Sein letztes noch von ihm selbst herausgegebenes Drama ist Caesar and Pompey (1631). Doch wurden noch mehrere seiner dramatischen Dichtungen wie Alphonsus, Emperor of Germany und Revenge for honour lange nach seinem 1634 erfolgenden Tode (1654) veröffentlicht. Chapman stand mit den bedeutendsten Männern der Zeit in Verbindung, mit dem Herzog von Sommerset, dem Prinzen Heinrich von Wales, Sir Thomas Walsingham, Lord Bacon und dem Grafen von Middlesex. Für das Ansehen, dessen er bis zuletzt genoß, spricht auch der Umstand, daß ihm (von Inigo Jones) ein Denkmal errichtet wurde. Gleichwohl starb er in Armuth.

Chapman war, wie Ben Jonson, für seine Zeit ein bedeutender Gelehrter, wie dieser vereinigte er damit tiefere poetische Antriebe, wie

*) 1611 erschien seine Ueberſetzung der Ilias, welcher 1614—1615 die Odyssee folgte.

bei diesem herrschte bei ihm der künstlerische Verstand, wenn auch in anders gerichteter Weise, vor. Aber er besaß weniger Witz, Phantasie und Gestaltungskraft, er war mehr ein episch-rhetorisches, als ein dramatisches Talent. Seine Stärke lag in dem Reichthum und der Tiefe des Gedankengehalts, in der Schönheit und Würde des Ausdrucks, der das Bildliche liebte. Hierin hat man ihn vielfach mit Shakespeare verglichen, von dem er sonst freilich durch eine tiefe Kluft getrennt ist. Auch war es wohl nur dies, was Webster veranlaßte, ihn seines „hohen und vollen Styls" willen zu rühmen und, wenigstens scheinbar, noch über Shakespeare zu stellen, Webster, der doch gerade in dem excellirte und Shakespeare näher als irgend ein anderer Dichter der Zeit trat, was Chapman fehlte, in der Energie des charakteristischen dramatischen Ausdrucks und der vorwärts drängenden dramatischen Bewegung.

Wie Ben Jonson strebte zwar auch Chapman, trotz seines Gelehrtenthums, darnach, so lebendig wie möglich in seiner Darstellung zu sein, was ihm freilich nicht in demselben Maße gelang, und noch consequenter, als jener, entnahm er wohl eben deshalb seine Stoffe, selbst noch in der Tragödie, dem Leben der eigenen oder doch dieser möglichst nahe liegenden Zeiten. Sein 1607 erschienener Bussy d'Ambois, seine 1613 nachfolgende Tragödie: The revenge of Bussy d'Ambois spielen unter Heinrich III. von Frankreich; The conspiracy and the tragedy of Byron wurde nur sechs Jahre nach der Hinrichtung dieses letzteren, 1608, veröffentlicht. Die mit Shirley gedichtete Tragödie: Chabot, Admiral of France, 1635 geschrieben, 1639 gedruckt, behandelt eine nur etwa 50 Jahre zurückliegende Begebenheit. Einer früheren Zeit gehört dagegen sein Alphonsus, Emperor of Germany an.*) Die einzige im Alterthum spielende Tragödie ist Caesar and Pompey. Der Mangel an dramatischem Leben in diesen Stücken, die überwiegend rhetorisch-epischen Charakters sind, möchte fast glauben lassen, daß Chapman von dem dramatischen Geiste Shakespeare's keine tieferen Anregungen empfangen habe. Die Behandlung des Stoffes

*) Elze, in seiner Ausgabe dieses Stücks, glaubt aus den deutschen Stellen derselben den Schluß ziehen zu sollen, daß Chapman hier einen Deutschen zum Mitarbeiter gehabt. Ward hält es sogar für eine bloße Ueberarbeitung eines deutschen Stücks.

schließt sich zuweilen fast noch der des Gorboduc an. Von seinen Lustspielen sind nur noch All fools (1605 gedruckt) und May-day (1611 gedruckt) Zeit- und Sittenschilderungen in der Manier Ben Jonson's. Obschon sie Eastward-hoe nicht ganz erreichen, sind sie doch mit Recht von allen seinen übrigen Arbeiten am meisten geschätzt worden. Monsieur d'Olive und The gentleman Usher, beide 1606 gedruckt, sind romantische Lustspiele mit historischer Grundlage. The widow's tears aber liegt die Matrone von Ephesus des Petronius zu Grunde. Mit Shirley endlich schrieb Chapman noch ein Lustspiel The ball, an welchem ihm jedoch nur ein geringer Antheil zukommen dürfte. Im Ganzen zeigte derselbe, ebenso wie Ben Jonson, ungleich mehr komisches als tragisches Talent, wenn auch in dem glänzenden rhetorisch-poetischen Vortrag seiner Tragödien das liegt, was man, besonders zu seiner Zeit, so hoch an ihm schätzte.

Dekker und Marston, Mitarbeiter und Gegner Ben Jonson's zugleich, stehen an allgemein poetischer und geistiger Bedeutung gegen den fast immer von größeren Intentionen ausgehenden Chapman entschieden zurück.

Thomas Dekker*), der das Geschäft der Mitarbeiterschaft im großen Style betrieb, was auf eine gewisse Beliebtheit seines Namens am Theater schließen läßt, wurde um 1570 zu London geboren. 1597 erscheint er in den Tagebüchern Henslowe's und Alleyn's als playwright. 1638 hören die Nachrichten über ihn auf. Wahrscheinlich ist er nicht viel später gestorben. Von seinen erhalten gebliebenen Stücken ist das Lustspiel: The shoemaker's holiday or the gentle craft (1600 gedruckt) das früheste. Es ist eine Sittencomödie, deren Stoff dem damaligen Londoner bürgerlichen Leben entnommen ist, in dessen Schilderung seine Stärke liegt. Der Held derselben, Simon Eyre, ist eine seiner gelungensten Gestalten. Das Ganze ist von der ausgiebigsten Heiterkeit. — Old Fortunatus (ebenfalls 1600 gedruckt) ist ein erneuter Versuch auf dem von Marlowe in seinem Dr. Faustus beschrittenen Wege, die alten deutschen Volksbücher für die Bühne nutzbar zu machen. Wogegen sein Satiro Mastix (1602 gedruckt) die persönliche Satire auf die dramatische Form übertrug. Die Absicht,

*) Biographia dramatica. I. — The dramatic works of Thomas Dekker, with notes and a memoir. London 1873. — Ward, a. a. O. II. 37.

den Poetaster des Ben Jonson (seine Streitigkeiten mit diesem wurden schon früher berührt) mit dessen eigenen Waffen zu schlagen, ist aber nicht recht erreicht. — The honest whore (in zwei Theilen, von denen der erste 1604, der zweite erst 1630 gedruckt worden), an welcher nach einer Notiz von Henslowe Middleton betheiligt gewesen sein soll, wovon der Titel des Drucks aber keine Mittheilung macht, hat zu seiner Zeit, trotz der diesen Stücken anhaftenden Mängel und Rohheiten einen verhältnißmäßig großen Erfolg gehabt. Die beiden Theile haben übrigens keinen äußeren Zusammenhang. Es sind zwei ganz verschiedene Stücke mit ähnlicher Handlung und verwandter Moral. Um diese recht eindringlich zu machen, hat Dekker das Laster in seiner vollen Nacktheit und mit dem äußersten Realismus zur Darstellung gebracht. — Zu den von ihm allein herrührenden Stücken gehören ferner die Tragicomödien If it be not, the devil is in it (1612 gedruckt) und Match me in London (1631 gedruckt), sowie das Lustspiel The wonder of a kingdom (1636 gedruckt). Von den mit anderen Dichtern zusammengearbeiteten Stücken seien hier folgende angeführt, die zum Theil später noch berührt werden müssen. Mit Chettle und Haughton das Lustspiel: The patient Grissil (1603), mit Middleton (nach Henslowe) The whore of Babylon (1607 gedruckt), welches seiner politischen Zeitfarbe wegen Beachtung verdient, sowie The roaring Girl; mit Webster The famous history of Sir Thomas Wyat (1607 gedruckt), welches von Dyce nur für eine Bearbeitung der älteren Lady Jane von Dekker, Chettle, Webster, Smythe und Heywood gehalten ward, sowie die beiden Lustspiele Westward-hoe und Northward-hoe (beide 1607 gedruckt); mit Massinger: The virgin martyr (1622 gedruckt); mit Ford: The witch of Edmonton; mit Haughton und Day: The spanish Moor's tragedy or Lust's dominion, welches schon 1600 gespielt wurde. Dieses Stück klingt vielfach an Marlowe's Jew of Malta an, daher es ihm wohl auch beigemessen worden. Es erschien erst 1657 im Druck.

Dekker war ohne Zweifel ein Schriftsteller von Talent, dem es jedoch an Bedeutung der Auffassung von Kunst und Leben, sowie an Sammlung des Geistes gebrach. Ob er durch einzelne Züge auch oft überrascht, ist er doch nicht fähig gewesen, ein einziges Werk zu schaffen, das im Ganzen befriedigt. Sein Hauptvorzug ist die Unmittelbarkeit und Frische der Auffassung der einzelnen Lebenserschei-

nungen, die er oft mit überzeugender Treue und nicht ohne Energie des Ausdrucks oder komische Kraft der Behandlung wiedergiebt.

John Marston*), um 1585 geboren und, falls nicht eine Namensverwechslung vorliegt, 1634 gestorben, war ein kampflustiger Geist, doch scheint die Quelle dieser Streitlust in den besseren Eigenschaften seiner Natur gelegen zu haben, die gegen alles, was er für unsittlich und unanständig in der Literatur hielt, reagirte. The scourge of villanie (1598) ist, so viel uns bekannt, die früheste von ihm veröffentlichte Schrift. Noch in demselben Jahre folgte eine Reihe Satiren in der Manier Hall's, mit dem er gleichsfalls in Streit gerieth. Er dürfte schon längere Zeit für die Bühne thätig gewesen sein, als er 1601 mit seiner Tragödie Antonio and Mellida, two parts, hervortrat (der erste Druck ist v. J. 1603). Sie bot, besonders im zweiten Theile, durch das Uebergreifende und Schwülstige des Ausdrucks und die bluttriefende Wüstheit der Vorgänge, denen Kyd's spanische Tragödie und Shakespeare's Titus Andronikus zum Vorbild gedient haben mochte, Ben Jonson den trefflichsten Stoff zur Satire. Es folgten: The insatiate countess (wahrscheinlich 1603 zum ersten Male gedruckt), eine der rücksichtslosesten Darstellungen weiblicher Schamlosigkeit, aber wie immer bei Marston mit moralischer Tendenz, und The wonder of women or the tragedy of Sophonisba (1606 gedruckt). Auch Marston war in der Komödie glücklicher, als in der Tragödie. Seines Antheils an Eastward-hoe hat schon gedacht werden können. In seinen Malcontent, der 1604 im Druck erschien und auf der Bühne großen Erfolg hatte, soll Webster einige Stellen eingefügt haben. Es mag sein, daß die Kraft und Energie des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Bewegung, welche dieses Stück vor anderen Arbeiten Marston's auszeichnen, auf Webster's Einfluß zurückzuführen ist. Ihm folgte 1605 The Dutch courtesan, welches eines jener anstößigen Themen behandelt, an denen die englische Bühne so reich ist. Es zeichnet sich durch lebensvolle Charakteristik aus und wird für Marston's bedeutendstes Werk gehalten. — Parisitaster or the fawn (1606 gedruckt) bildet eine Art Seitenstück zum Malcontent, erreicht diesen

*) Biographia dramatica I. — The works of John Marston with notes and some account of his life. By J. V. Halliwell. 3 v. Lond. 1856. — Ward, a. a. O. 52.

aber nicht. Beiden liegen novellistische Stoffe mit historischem Colorit zu Grunde. — In What you will (1607), einem Intriguenstück, nahm Marston Gelegenheit, seinem Grolle auf Hall einen satirisch-dramatischen Ausdruck zu geben.

Wenn man der Bescheidenheit, die Marston in seinen Prologen und Epilogen zur Schau trägt, vertrauen dürfte, so würde er ein deutliches Gefühl von den Schranken seines Talentes gehabt haben. Auch er hat immer nur durch Einzelnes, nie durch das Ganze zu befriedigen vermocht. Seine mit Webster und Middleton gearbeiteten Stücke, die in eine etwas spätere Zeit fallen, werde ich noch bei diesen zu berühren haben.

Thomas Middleton*), wahrscheinlich 1570 in London geboren, studirte an der Universität Cambridge. Es scheint, daß er sich eine Zeit lang am Krieg gegen Frankreich und die Niederlande betheiligte. 1593 gehörte er zu den Mitgliedern von Gray's Inn. Als Dramatiker findet man ihn erst um 1599 erwähnt. Er arbeitete öfter mit Dekker und W. Rowley zusammen und wurde häufig von der Stadt London mit dem poetischen Theile der von ihr auszurichtenden pageants betraut, was 1620 zu seiner festen Anstellung als Chronolog und Dichter derselben führte. Er starb 1627.

Die früheste von ihm bekannte dramatische Dichtung scheint das mit Rowley gearbeitete romantische Lustspiel The old law zu sein, welchem ein ähnlicher Gegenstand wie Shakespeare's Maß für Maß zu Grunde liegt. Sollte dieses die Anregung dazu gegeben haben, so müßte es freilich später entstanden sein, als jetzt allgemein angenommen wird (1599). Auch das romantische Lustspiel The Phönix (1607 gedruckt) behandelt wieder ein verwandtes Thema. Ihm liegt die Novelle La fuerza de la sangre des Cervantes zu Grunde. Sie hat ihm in Verbindung mit La gitanilla desselben Dichters auch Veranlassung zu einem zweiten mit Rowley gearbeitetem Stücke The Spanish gipsy, unsere Preciosa, (1633 gedruckt) gegeben, welches sich durch gute Führung der Handlung und lebendige Darstellung auszeichnet. Auch More Dissemblers besides women (vor 1623) gehört zu den besseren romantischen

*) The works of Thomas Middleton. With some account of the Author and Notes. By A. Dyce. 5 vol. Lond. 1843. — Ward, a. a. O. II. 67. — Dodsley's Old plays.



Komödien der Zeit. Die mit Rowley gedichteten Tragikomödien A fair quarrel und The changeling (das erste 1617, das zweite 1623 gedruckt) zeigen, besonders das letzte, ebenfalls bedeutende Züge.

Gegen diese Arbeiten steht die von Middleton allein gedichtete Tragödie Women beware women (1637 gedruckt) beträchtlich zurück. Auch die Tragicomödie The witch, welche die Rache Rosamundens an Alboin behandelt, ist nur durch das darin aufgenommene Hexenmotiv von Interesse, welches in einzelnen Stellen an die Behandlung desjenigen in Macbeth erinnert, wodurch die Frage entstanden ist, ob einer von ihnen, und welcher, von dem anderen beeinflußt war. Charles Lamb hat es richtiger vorgezogen, statt der Aehnlichkeit die Verschiedenheit beider Motive und ihrer Behandlung ins Licht zu setzen. Ein drittes hierher gehöriges Stück, das freilich in sehr veränderter Form auf uns gekommen sein dürfte, ist The mayor of Queenborough. Es behandelt im älteren chronikalischen Style einen Vorgang aus der Eroberung von Kent durch Hengist und Horsus. Die Hauptfigur, der Mayor of Queenborough, ist jedoch eine erfundene, komische Figur. Es fehlte Middleton für das Tragische sowohl an Tiefe und Feinheit der Empfindung, wie an Dämonie der Leidenschaft. Dagegen ist er frei von allem Bombast.

Am glücklichsten erscheint er im reinen Lustspiel, besonders in der Sittencomödie der Zeit. Hier zeichnet sich gleich Michaelmas term (1601 gedruckt) durch lebensvolle Frische aus. Dies gilt auch von A trick to catch the old one (1608 gedruckt). Von ihm hat Massinger einige Züge zu seinem New way to pay old debts geliehen. Es ist gegen den Wucher gerichtet. Die Charakteristik ist trefflich und die Intrigue nicht ohne Originalität. Schon hier macht sich aber eine gewisse Frivolität und Rohheit in der Behandlung geltend, was noch entschiedener in A mad world, my masters (1608 gedruckt) hervortritt, nur daß man in diesem Stück durch die originelle Erfindung und den lustigen und lebendigen Vortrag versöhnt wird. Diese drei Lustspiele gehören jedenfalls zu dem Frischesten und Lustigsten, was die Sittencomödie der Zeit hervorgebracht hat. Allerdings liegt ihr Werth, wie es das Genre bedingt, mehr in der Lebendigkeit des Vorgangs, als in der Bedeutung der einzelnen Charaktere. Ihnen zunächst steht noch ein viel späteres Stück dieser Art: No wit, no help like a woman's. Es wurde 1638 aufgeführt, erschien aber erst

1657 im Druck. — Auch das mit Dekker zusammengearbeitete Lustspiel: The roaring Girl (1611 gedruckt) verdient hier noch lobende Hervorhebung. Es zeichnet sich besonders durch die dem wirklichen Leben entnommene Gestalt der Mary Frith aus, deren Tugend über die widerwärtigsten, sie bedrängenden Verhältnisse siegt. Wogegen Blunt, Master Constable (gedruckt 1602) und A chaste maid in Cheapside und Anything for a quiet life als verfehlte Versuche in dieser Gattung bezeichnet werden müssen.

Wie die meisten Dramatiker dieses Zeitraums liebte es auch Middleton, zwei oder mehrere Motive und Fabeln durcheinander zu schlingen. Wie die meisten dieser Dichter wußte aber auch er nichts von der Kunst Shakespeare's, dieselben durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der in ihnen in verschiedener Weise zur Darstellung kommt, innerlich zu verbinden, sie lassen es sich vielmehr fast immer an dem bloßen äußeren Contraste derselben und an der Kunst der äußeren Verknüpfung genügen.

Ein ganz eigenthümliches Werk der dramatischen Muse Middleton's ist A game at chess, welches 1624 zur Aufführung kam. Es ist als ein kühner Versuch zu bezeichnen, die Zeitgeschichte in satirischer Form zur Darstellung zu bringen und ein allegorisch-politisches Lustspiel in Anknüpfung an die alten Moral-plays zu begründen. Die höchsten Personen des Staats sind darin als Schachfiguren auf die Bühne gebracht, um die von Jacob I. unter dem Einfluß des spanischen Gesandten und späteren Grafen Gondemar geplante spanische Heirath in einer eben so greifbaren, als dem Nationalhasse entsprechenden Weise zu geißeln. Es wurde im Juni des genannten Jahres mit Genehmigung des Master of the Revels neun Tage hintereinander im Globe-Theater gegeben, bis der spanische Gesandte davon erfuhr und ein Verbot der Darstellung erwirkte, indem er sich auf einen Erlaß Jacobs I. bezog, durch welchen die Vorführung irgend eines neueren christlichen Königs auf der Bühne untersagt worden war. Autor und Darsteller mußten vor dem Geheimrath erscheinen. Sie kamen indeß mit der Furcht und einem Verweise davon. Die Politik des Hofes war damals bereits ins Schwanken gekommen. Das Verhältniß zu Spanien gewann schon in den nächsten Monaten einen gespannten Charakter, und im März des folgenden Jahres ward ihm von England

der Krieg erklärt. Der white duke in Middleton's Spiele, Buckingham, war so wie hier auch im Leben der Sieger.

Obschon sich die vorgenannten Dichter sämmtlich durch eine gewisse Leichtigkeit der Production auszeichneten, wurden sie doch weit an Fruchtbarkeit wie an Erfindungskraft von einem ihrer Rivalen übertroffen, den man deshalb den Lope de Vega der englischen Bühne genannt hat, obschon er diesen weder in jenen Eigenschaften, noch, nach dem was wir davon kennen, an dichterischem Talent und Glanz des Geistes erreichte. Den 1500 Stücken, die der Spanier geschrieben, vermochte Thomas Heywood nach seiner eigenen Angabe doch nur 120 gegenüberzustellen. Selbst diese waren nicht ausschließlich von ihm.

Thomas Heywood*), wahrscheinlich um 1570 in Lincolnshire geboren, war von guter Familie. Nach einer Anspielung, die er machte, war er im Peterhouse College zu Cambridge erzogen. 1596 findet sich sein Name in der schwankenden Orthographie Henslowe's in dessen Tagebuche erwähnt. 1598 wird seiner als Schauspieler und Theilhaber von dessen Truppe gedacht. In diesem Jahre erschien auch ein Stück von ihm: War without blows and love without suit. Auch The four Prentices of London, obschon erst 1615 gedruckt, kann nach der Dedication nicht viel später geschrieben sein. Dies findet durch die Simplicität der Darstellung seine Bestätigung. Der erste Druck eines Dramas von ihm ist aus dem Jahre 1600: Edward IV.; 1605 folgte: The trouble of Queen Elizabeth. Jenes enthält des Königs Abenteuer mit dem Gerber von Tamworth, sein Liebesverhältniß zur schönen Mistreß Shore, ihr Emporkommen und ihren Fall, die Belagerung Londons durch den Bastard Falconbridge und die heldenmüthige Vertheidigung dieser Stadt. Heywood hatte den Stoff verschiedenen Balladen entnommen. Seine Darstellung ist schlicht, aber volksthümlich; kunstlos, ja hier und da fast roh, aber sehr glücklich auf die Wirkung der Bühne berechnet. Das zweite Stück, welches auch noch den Titel trägt: If you know not me, you know nobody,

*) The dramatic works of Th. Heywood, now first collected with notes and a memoir of the author, 1874, sowie die von Barron, Field and Collier für die Shak. Soc. herausgegebenen Spiele Heywood's. Schon 1637 erschien eine Sammlung Pleasant dialogues and dramas. — Siehe auch über ihn Specimens of Charles Lamb. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature etc. — Retrospective Review, Lond. 1825. 126. — Ward, a. a. O. — Mezières, a. a. O.

besteht aus zwei Theilen, von denen der erste das Leben Elisabeth's unter der Königin Maria bis zu ihrer Thronbesteigung, der zweite von da bis zum Untergange der spanischen Armada enthält. Dieser steht gegen den ersten zurück. Bemerkenswerth ist die Anwendung, die Heywood in dieser volksthümlichen Historie vom Chor und von dem alten Dumb-show machte.

Zu den früheren Stücken des Dichters, so weit wir sie kennen, (es sind im Ganzen nur 23 von ihm erhalten geblieben), gehören zwei seiner besten: A woman killed with kindness und The fair maid of the exchange, beide 1607 gedruckt. Doch ist jenes, welches schon 1603 zur Aufführung kam, diesem noch weit überlegen. Es bewegt sich auf dem Gebiete des Familiendramas, dem geeignetsten für das besondere Talent dieses Dichters. Wie in fast allen Stücken, welche die englische Bühne damals in dieser Gattung hervorgebracht, bildet der Ehebruch auch hier das Hauptmotiv. Der Dichter enthebt aber seinen Gegenstand der criminalistischen Sphäre, der er bisher fast immer verfallen war. Der beleidigte Gatte sucht seine Rache nur darin, seinem Weibe durch Güte ihre Schuld zum Bewußtsein zu bringen und diese durch Reue sühnen zu lassen. Er verbannt sie aus seiner und seiner Kinder Nähe und weist ihr ein einsames Landhaus zum Aufenthalt an, das er mit dem größten Comfort für sie ausstattet. Hier erliegt die Bereuende der Qual ihres Gewissens und der Erinnerung an das verscherzte Glück. Dem Tode nahe, schickt sie nach ihm, der sie immer noch liebt, um seine Verzeihung zu erlangen, und stirbt unter seinen Thränen und seinem Segen. Die Ausführung dieses gefühlvollen, nicht ohne Raffinement entworfenen Dramas enthält wirkliche Schönheiten und bedingt ergreifende Wirkungen. Der Uebergang von dem alten criminalistischen bürgerlichen Drama zu dem späteren rührenden Familiendrama war also hier schon gefunden. Selbst das moderne Ehebruchsdrama liegt bereits hier in der Knospe. Es ist aber von einer gesünderen Luft noch umweht. — The fair maid of the West, 1817 aufgeführt, ist eine romantische Komödie in zwei Stücken, die unter der Zweitheiligkeit der Handlung leidet, der es an innerer Einheit gebricht. Es liegt darin ein Intriguenstück vor, welches einzig auf scenische Wirkung berechnet erscheint. Der Dichter ist unbekümmert, ob seine Motive psychologisch genügend begründet sind. Er nähert sich in der Behandlung The four prentices. — The fair

maid of the exchange (1607 gedruckt), vielleicht nach einer alten Ballade gemacht, hat trotz des romanhaften Inhalts einen mehr bürgerlichen Charakter. Dies ist wohl der Grund, warum es zu seiner Zeit so großen Beifall gehabt. Das schöne Mädchen von der Börse erscheint von drei Brüdern umworben. Das Herz derselben gehört aber aus Dankbarkeit bereits einem Anderen, dem Krüppel Frank, der sie aus den Händen frecher Räuber errettet hat. Frank ist dem einen der Brüder aufs engste befreundet. Eine hochherzige Natur, entsagt er für ihn seiner Liebe, ja er überredet denselben sogar, seine Brüder die ihn zum Vertrauten gemacht, zu überlisten und sich in seiner Gestalt die Hand des schönen Mädchens zu gewinnen. — The English traveller, erst 1633 gedruckt, stellt sich als Gegenstück zu A woman killed with kindness dar, steht aber, obschon es ihm nicht an wirksamen Einzelheiten fehlt, an sympathischem Interesse und psychologischer Bedeutung dagegen zurück. — The wise woman of Hogsdon (1638 gedruckt) gehört dagegen zu den frischesten, bestgearbeiteten Stücken des Dichters und überhaupt zu den besten Sittencomödien der Zeit. — Auch A challenge for beauty, welchem ein romantischer Stoff zu Grunde liegt, ist nicht ohne Vorzüge, was auch von den mit Richard Brome gearbeiteten The late Lancashire witches, besonders aber von dem romantischen Drama The royal king and the loyal subject gilt Dieses behandelt ein ähnliches Thema wie Fletcher's Loyal subject, aber in einer ganz davon unabhängigen Weise.

Einen außerordentlichen Erfolg scheint The rape of Lucrece gehabt zu haben. Es erschien zuerst 1609 im Druck, 1638 folgte bereits die fünfte Auflage davon. Eine eigenthümliche Stellung nehmen endlich die vier cyklischen unter den Titeln: The golden — the silver — the brazen and the iron Age erschienenen Stücke ein. Die drei ersten entstanden viel früher, als das vierte. Der Druck des ersten ist von 1610, der des zweiten und dritten von 1613; das vierte, zweitheilige erschien aber erst 1632. Der Dichter sagt in dem Vorwort zu letzterem, daß diese Spiele oft und mit nicht wenig Beifall von zwei Gesellschaften zugleich auf einer Bühne gespielt worden seien und oftmals drei verschiedene Theater gefüllt hätten. Er stellte sich darin die Aufgabe, die ganze griechische Mythologie dramatisch vorzuführen, von den Kämpfen Saturns an bis zur Zerstörung von Troja. Wir würden sie heute als Ausstattungsstücke bezeichnen, was damals bei

der decorationslosen Bühne freilich nicht möglich war, immer aber scheinen sie hauptsächlich auf die Schaulust des Volkes berechnet gewesen zu sein. Der Dichter entwickelt darin eine reiche Kenntniß seines Gegenstands, ohne doch je mit seinem Wissen lästig zu werden, und indem er immer unterhaltend bleibt, schlägt er dabei doch einen der Sache würdigen Ton an, wie Heywood überhaupt, trotz seiner Productivität, der Sprache und dem Ausdruck große Aufmerksamkeit zuwandte. Der erste Theil enthält die Geschichte Jupiters und Saturns; der zweite: die Liebesgeschichte Jupiters zu Alkmene, die Geburt des Herkules und den Raub der Proserpina; der dritte: den Tod des Nessus, die Geschichte Meleagers, die von Jason und Medea, die Aphrodite's im Netze Vulcans und die Thaten und den Tod des Herkules; der vierte: die Belagerung und den Untergang Trojas. — Das Lustspiel A maidenhead well lost (1634 gedruckt) soll nur deshalb erwähnt werden, weil Massinger ihm einige Züge zu seinem Greateduke of Florence entlehnt haben soll. — Von den vielen anderen Schriften des Dichters aber mag nur noch seine Apology for actors genannt werden.

Lamb nennt Heywood einen prose-Shakespeare. Dies ist zu viel und zu wenig. „Seine Stücke seien ebenso natürlich wie rührend; man vermisse aber den Poeten darin, der Shakespeare über die Natur erhebe. Heywood's Charaktere, seine Landedelleute seien direct dem Leben entnommen, die besten ihrer Art, aber doch nur dieser Art." Indessen scheint mir der Vergleich mit Shakespeare nicht recht am Platze zu sein. Diese Dichter gingen von zu verschiedenen Antrieben aus und hatten dabei zu verschiedene Ziele im Auge. Sie schrieben zwar beide für die Bühne, aber für Shakespeare war die Bühne nur Mittel zum Zweck, für Heywood war sie der Endzweck; daher, obschon sie beide Schauspieler waren, dieser in Shakespeare dem Dichter nur nützen, in Heywood aber auch schaden konnte. Wir sahen, worin Shakespeare den Zweck der Bühne fand, für Heywood ging er fast schlechthin in der Bühnenwirkung auf.

Er war ein Mann von großem Talent, zuletzt aber doch nur der play-wright im gewöhnlichen Sinne des Worts, obschon die sprachliche Behandlung seiner Dramen beweist, daß er hierin über diesen hinausgehen wollte. Er nimmt ohne Zweifel unter den play-wrights dieser Art eine hervorragende Stellung ein, aber er gehört doch noch

zu ihnen. Sein Ehrgeiz war nur auf die Wirkung seiner Stücke im Theater gestellt. Der Ruhm in der Literatur ließ ihn — wenigstens behauptete er es — gleichgültig. Wie seine Apology for actors beweist, ein begeisterter Vertheidiger der Bühne gegen die wider dieselbe erhobenen Vorwürfe, mußte er auch für ihre Nützlichkeit, für ihre moralischen Wirkungen eintreten. Da ihm die ganze Welt ein Theater war, so erschien es ihm widersinnig, das Theater negiren zu wollen. „He that denyes then, theaters should be — heißt es am Schluß seines Vorworts — He may as well deny a world to me." Er faßt daher bei all seinen Stücken die moralische Absicht auf das gewissenhafteste ins Auge. Da sich aber die scenische und die moralische Wirkung nicht immer decken, und erstere ihm doch noch darüber ging, und es ihm vor allem um Erregung, Erheiterung, Rührung, Erschütterung der Zuschauer durch die schauspielerische Darstellung zu thun war, so kamen diese beiden Tendenzen oft in Conflict miteinander, wodurch seine Moral nicht selten zweideutig und schillernd erscheint. Die schauspielerische Situation und die Wirkung derselben auf das Gemüth war das, worin sein Talent sich am stärksten zu äußern vermochte. Die volksthümliche Wahl und Behandlung der Stoffe, die Natürlichkeit und Frische der Ausführung und des Vortrags sind weitere Vorzüge seiner Dichtung.

Heywood gehörte unter Jacob I. der Truppe des Grafen von Worcester an, ging auf dessen Wunsch in die der Königin Anna über, nach deren Tode er in die Dienste des Grafen zurück trat. Schauspieler mit Leib und mit Seele mußte ihn die Revolution aufs empfindlichste treffen. Das mit William Rowley zusammen gearbeitete Schauspiel Fortune by land and by sea (erst 1655 gedruckt) dürfte wohl eine seiner letzten dramatischen Dichtungen gewesen sein. Für seine letzte literarische Arbeit überhaupt hält man das Life of Ambrosin Merlin. 1648 scheint er noch in London gelebt zu haben, dann aber bald gestorben zu sein.

Samuel Rowley war ebenfalls Schauspieler. Er gehörte anfangs der Henslowe'schen, später der Truppe des Prinzen Heinrich von Wales an. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir übrigens nichts; von seinen dramatischen Arbeiten sind außer einigen Namen nur zwei erhalten geblieben: When you see me, you know me or the famous chronicle of king Henry VIII., with the birth and virtuous life

of Edward, Prince of Wales und The noble soldier*). Das erste erschien bereits 1605 im Druck und hat wegen der Aehnlichkeit einiger Stellen mit Shakespeare's Heinrich VIII. die Forscher zur Untersuchung der Prioritätsfrage hingelenkt. Diese Aehnlichkeiten sind jedoch zu äußerlicher Natur, um ihnen ein besonderes Gewicht beilegen zu können. In der Hauptsache sind Auffassung und Behandlung beider Stücke doch zu verschieden. So spielt der Narr des Königs, Will Summer, in dem Rowley'schen Stück eine bedeutende Rolle, und auch den nächtlichen Incognito-Wanderungen des letzteren ist ein großer Raum hier ertheilt. The noble soldier ist ein Intriguenstück. Es wurde erst 1634 gedruckt. Elze glaubt, daß der Autor schon ein Jahr früher gestorben sei.

All die vorgenannten Dichter, zu denen noch Henry Porter mit seiner lustigen Comödie: The two angry women of Abington (1599 gedruckt), John Cooke mit seinem satirischen Sittenlustspiel Green's tu quoque or the city gallant**) (um 1599) und George Wilkin mit seinem Familien-Drama Miseries of an enforced marriage***) (1607 gedruckt, aber jedenfalls früher geschrieben) zu zählen sind (auch die anonymen Stücke Life of Jack straw [1593], Grim, the collier of Croyden†) [um 1599], die Historie Look about you [1600] und Wily beguiled [1606 gedruckt] gehören hierher), begannen ihre dramatische Laufbahn noch unter der Regierung der Elisabeth. Ward nahm hieraus Veranlassung, die zeitgenössischen Dramatiker Shakespeare's und Ben-Jonson's in Elisabetheische und Nach-Elisabetheische zu theilen. Obschon diese Eintheilung zum Theil nur von einer äußerlichen Bedeutung ist, treten an den meisten der der zweiten Gruppe angehörenden Dichter doch Merkmale hervor, welche wirklich auf den veränderten Geist der Zeit zurückgeführt werden müssen.

Dies läßt sich gleich an den Werken derjenigen beiden Dichter deutlich erkennen, welche gewöhnlich als die bedeutendsten Erscheinungen dieser Gruppe bezeichnet werden, an Beaumont und Fletcher.††)

---

*) K. Elze hat es mit einem Vorwort herausgegeben (Dessau u. Lond. 1874).

**) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

***) Desgleichen.

†) Desgleichen.

††) Seward's Edition of the works with a preface. Lond. 1750. — Whalley Colman edition. Lond. 1811. — Dyce edition. 1846. — Donne, Essays on the

Jene an ihnen hervortretenden Merkmale aber sind: der größere Einfluß, den jetzt die spanische Dichtung und der sie beseelende ritterlich-höfische Geist auf das englische Drama gewinnt, und der zügellosere Ton, der daneben in diesem Platz greift und ein allgemeines Sinken der Sitten voraussetzen läßt.

Graf Baudissin hat in seinem „Ben Jonson und seine Schule" die genannten beiden Dichter der letzteren zugerechnet. Indessen beweisen die Werke derselben, daß der Einfluß Shakespeare's auf sie doch noch ein größerer war. Auch folgten fast alle Dramatiker der Zeit wenigstens darin dem Beispiele des letzteren, alles, was die Bühne ihnen darbot, in einer ihrer besonderen dichterischen Individualität, ihren besonderen dichterischen Zwecken entsprechenden Weise zu ergreifen und zu benutzen. Das individuelle Moment dürfte zwar bei Beaumont und Fletcher nicht gerade als ein besonderes stark ausgeprägtes zu bezeichnen sein, weil Beaumont, wie es scheint, nie oder nur ausnahmsweise allein für die Bühne gearbeitet hat, die ausschließlichen Arbeiten Fletcher's sich aber durch keine tieferen Merkmale von den gemeinsamen Arbeiten beider unterscheiden und in diesen wieder der Antheil eines jeden von ihnen nicht zu bestimmen ist.

Beaumont scheint mit Jonson noch enger als Fletcher befreundet gewesen zu sein. Jonson hat es selbst ausgesprochen, daß er Beaumont bei seinen Arbeiten zu Rathe gezogen und seinem Urtheile völlig vertraut habe; wogegen Beaumont in einem Jonson gewidmeten Gedichte wieder erklärte, diesem all seine Kunst zu verdanken, woraus man nun schloß, daß Beaumont die Jonson, Fletcher die Shakespeare verwandtere Natur gewesen und hiernach der Antheil eines jeden an ihren gemeinsamen Werken zu bemessen sei. Auch glaubte Seward, der Herausgeber derselben, nachweisen zu können, daß unter ihnen einige (wie Nice valour und The woman-hater) seien, welche sich von allen von Fletcher allein gearbeiteten Stücken dadurch unterschieden, daß in ihnen gewisse in der Art Jonsons, von menschlichen Eigenschaften und Charaktereigenthümlichkeiten abgeleitete Begriffe personi-

---

Drama. — Coleridge Literary remains. — Hazlitt, Lectures. — Dryden (a. a. O.) Essay on poetry. — Ward, a. a. O. II. 155. — Rapp, Studien über das englische Theater. — Kannegießer, Uebersetzungen. — Baudissin, Ben Jonson und seine Schule, Uebersetzungen.

ficirt erscheinen. Allein dieser Beispiele sind doch zu wenige, um derartige Schlüsse darauf gründen zu können, zumal ein weiterer Vergleich keine Merkmale zur Unterstützung dieser Auslegung hat auffinden lassen. Vielmehr ist man, je näher man die Werke beider in Betracht gezogen ,auch mehr und mehr zu der Ueberzeugung gekommen, daß ihr längeres enges Zusammenleben sie geradezu in geistige Doppelgänger verwandelt haben müsse. Hierzu kam, daß die Objectivität der damaligen dramatischen Dichter das Hervortreten besonderer subjectiven Merkmale hinderte und die Gewohnheit des gemeinsamen Arbeitens die Fähigkeit ausbilden mußte, sich dabei der Anschauungs-, Empfindungs- und Ausdrucksweise des Andern so viel wie möglich anzupassen. Neuerdings glaubt zwar Mr. Fleay*) ein äußeres Merkmal für die Unterscheidung beider Dichter in der mehr oder minder häufigen Anwendung der weiblichen Versenden gefunden zu haben, deren sich nach ihm Beaumont ungleich seltener, als Fletcher bedient haben soll. Die ganze Frage gehört aber zur Zeit noch der Kritik der Fachmänner an.

John Fletcher, der ältere von Beiden, ein jüngerer Sohn Richard Fletcher's, der nacheinander Präsident des Benet's College zu Cambridge, Geistlicher zu Rye (in Sussex), Decan von Peterborough, Bischof von Bristol und später von London war, wurde 1579 in Rye geboren. 1596 starb ihm der Vater, der seine Familie, trotz seiner hohen Stellung, in zerrütteten Vermögensverhältnissen hinterließ. Seine Ausbildung hatte John in Benet's College erhalten. Wann er wieder ganz nach London zurückgekehrt ist, wissen wir nicht. Das erste uns erhalten gebliebene Denkmal seiner schriftstellerischen Thätigkeit ist aus dem Jahre 1607, ein Widmungsgedicht zu Jonson's Volpone; das früheste uns von ihm bekannt gewordene Stück: The woman-hater aus demselben Jahre. Daß dieses zum größten Theile von Beaumont herrühre, ist zur Zeit bloße Anahme. Jedenfalls war dieser daran mit betheiligt. Beide waren einander damals schon länger in Freundschaft verbunden, die bis zur Gütergemeinschaft gegangen sein soll, was aber wohl durch die Verheirathung Beaumonts (1613) eine Veränderung erfuhr. Auch hinderte diese Freundschaft sie nicht, in ein intimes Verhältniß zu Ben Jonson zu treten. Nach Beaumont's Tode scheint Massinger

*) On metrical tests as applied to dramatic poetry in den Transactions der New Shakesp. Soc.



dessen Stelle bei Fletcher ersetzt zu haben. Diese theilten sogar miteinander das Grab. Doch auch mit Rowley und Shirley trat Fletcher in enge Verbindung. Ueberhaupt war er bei seinen Berufsgenossen im hohen Grade beliebt. Die Bescheidenheit, Geradheit und Ehrenhaftigkeit seines Wesens, die Gabe der Unterhaltung, die er in reichstem Maße besaß, die gute Kameradschaft, welche er einhielt, seine Abneigung gegen alle literarischen Händel und Intriguen, hatten zur Folge, daß er weder Feinde, noch Neider besaß. Er starb 1625, im August.

Francis Beaumont, um 1586 zu Grâce-Dieu in Lincolnshire geboren, gehörte ebenfalls einer angesehenen Familie an. Sein Vater bekleidete das Amt eines Richters. 1596 bezog er mit seinen Brüdern Broadgate Hall zu Oxford, 1600 wurde er Mitglied des Inner Temple, als welches er 1613 mit einer Maske zu den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth betraut ward. Schon früh hatte er sich der Schriftstellerei und der Bühne zugewendet. The woman-hater ist auch sein frühestes Stück; obschon sein Antheil daran von Einigen auf Grund der Thatsache bestritten worden, daß die erste Ausgabe 1648 nur unter Fletcher's Namen erschien und erst die zweite (von 1649) auch seinen Namen enthält. Dies ist jedoch um so weniger von Wichtigkeit, als erst der unzweifelhaft von Beiden geschriebene Philaster (1608) einen entschiedenen Erfolg hatte. Beaumont war 1606 durch den Tod seines ältesten Bruders zu Vermögen gekommen, 1613 heirathete er eine junge Dame von Rang und von Reichthum. Nur wenige Jahre aber sollte er im Genuß dieses Glückes verbleiben, dem er bereits am 6. März 1616 durch den Tod wieder entrissen wurde. Ueber die Bedeutung seines Antheils an dem poetischen Schaffen der Freunde kann nach dem Urtheil Ben Jonson's kein Zweifel sein. Welcher Art derselbe jedoch war, wissen wir nicht.

Die Werke Fletcher's lassen sich in solche theilen, die er allein, und in solche, die er mit Anderen, vorzüglich mit Beaumont verfaßte. Die einen und anderen zerfallen in Tragödien und Tragicomödien und in reine Lustspiele. Jene sind durchgehend romantischen Charakters, selbst die auf geschichtlicher Grundlage. Diese sind zwar auch meist romantisch, zum Theil aber auch ganz realistische Sitten- und Charakterschilderungen der Zeit. Nur die letzteren lassen sich unmittelbar auf das Beispiel und den Einfluß Ben Jonson's zurückführen. Sie spielen meist in England und London, nur einzelne in

Frankreich oder Italien. Doch selbst sie unterscheiden sich von den Ben Jonson'schen Arbeiten dieser Art darin, daß Beaumont und Fletcher, wie überhaupt, so auch noch hier, der Prosa nur einen geringen Raum gestatteten. Bemerkenswerth ferner ist, daß sie am Scenenwechsel zwar durchgehend festhielten, denselben jedoch innerhalb der einzelnen Akte meist nur auf zwei und drei Verwandlungen einschränkten. Mehr als 5 Verwandlungen finden sich bei ihnen, wie ich glaube, nie vor, während Ben Jonson deren zuweilen, wie wir gesehen, bis zu zehn anwendete.

Die romantischen Dramen Fletcher's stehen vielfach unter spanischem oder unter Shakespeare'schem Einfluß, daneben wirkt der der Italiener noch fort. Die geschichtlichen Dramen sind meist der älteren Geschichte entnommen und weisen auf römische und griechische Schriftsteller hin, so der Bonduca auf Tacitus, The Bloody brother auf Herodian und Seneca's Thebais, The False one, worin sich die Liebe Cäsar's zu Cleopatra behandelt findet, auf Plutarch und Suetonius ꝛc.

Der spanische Einfluß ging damals aber noch weniger vom Drama als vom Roman und von der Novelle aus; ja Ward meint sogar, daß ersterer jetzt noch kaum nachweisbar sei. Doch deutet The Island Princess jedenfalls auf ein spanisches Stück, La Conquista de las Moluccas des Melchior de Leon, The double marriage wenigstens wahrscheinlich auf ein solches zurück. Ob The maid in the mill wirklich nur nach der Bandello'schen Novelle, die auch Lope de Vega's Quinta de Florencia zu Grunde liegt, oder nach letzterer gedichtet ist, dürfte ebenfalls zweifelhaft sein. Daß Fletcher hier unter Lope de Vega geblieben, ist noch kein Gegenbeweis, da er in demselben Stück bei Benutzuug eines Motivs aus Romeo und Julia noch ungleich tiefer unter Shakespeare erscheint. Gewiß wenigstens war das Stück Lope de Vega's früher, als das von Fletcher und Rowley geschrieben.

Von Shakespeare finden sich außer vielen zerstreuten Anklängen noch Motive in Philaster aus Hamlet und Was ihr wollt, in Cupid's revenge und The two Kingsmen aus dem Sommernachtstraum, in The coxcomb und The noble gentleman aus Was ihr wollt, in letzterem und in Rule a wife and have a wife aus der Widerspenstigen, in The Sea voyage aus dem Sturm u. s. w.

Gerade aus der Benutzung solcher Züge läßt sich der große Abstand beider von Shakespeare erkennen. Sie besaßen weder die Fein-

heit noch die Kraft und Tiefe der dramatischen Motivirung dieses Dichters und blieben ebenso sehr in der Entwicklung der einzelnen Charaktere wie in der Kunst der Verknüpfung und Composition hinter demselben zurück. Am wenigsten aber hatten sie einen Begriff von der Tiefe und Hoheit seiner Kunstauffassung und seiner ethischen Weltanschauung. Sie sind unstreitig größere Poeten und Künstler als Heywood, doch ist es auch ihnen fast immer nur um möglichst wirkungsvolle Darstellung des einzelnen Falles, nicht wie Shakespeare um Offenbarung einer bestimmten Seite des Weltzusammenhanges, des Menschenschicksals in der Darstellung eines bestimmten einzelnen Falles zu thun. Ihnen genügt es, daß die Gestalten, welche sie vorführen, einander mit einer bestimmten äußeren Nothwendigkeit verbunden erscheinen; selbst dies ist nur in einem bestimmten Umfang der Fall, so daß den neben dem Hauptmotive herlaufenden Nebenmotiven zuweilen diese Nothwendigkeit des äußeren Zusammenhangs fehlt, wie z. B. dem Quacksalber- und Clownmotiv in The fair maid of the mill, welches den Charakter eines bloßen Zwischenspiels hat. Wogegen bei Shakespeare jede Figur zugleich mit einer inneren und äußeren, ja zuweilen mit einer noch größeren inneren, als äußeren Nothwendigkeit an ihrem jeweiligen Platze steht und alle Motive der Handlung innerlich durch einen sie beseelenden Grundgedanken aufs engste und einheitlichste verbunden erscheinen. Shakespeare muthet uns dann und wann etwas viel in den Voraussetzungen zu, wobei er sich aber theils darauf berufen konnte, sie in seinen Quellen schon vorgefunden zu haben, theils der Kraft der symbolischen Bedeutung vertrauen mochte, welche bei ihm Alles durch jene ideelle Durchdringung erhält. Dagegen ist bei ihm die innere Verknüpfung der einzelnen Glieder seiner Handlung immer von einer zwingenden Nothwendigkeit, wie seine Charakterentwicklung von der überzeugendsten psychologischen Folgerichtigkeit, was wohl bei Beaumont und Fletcher bisweilen, aber durchaus nicht immer und in gleichem Maße der Fall ist. Ihre Stärke liegt in der Erfindung und Ausführung der einzelnen Situationen, in dem Glanz, den sie über sie, wie über die daran betheiligten Gestalten zu verbreiten, und mit dem sie nicht selten die Schwäche der Motivirung zu verdecken wissen. Sie stehen Alles in Allem genommen zwar hoch über Heywood, aber diesem immer noch näher als Shakespeare. Ihre Weltanschauung ist eine reichere, weitere, phantasievollere, ihre Kenntniß

des menschlichen Herzens eine tiefere und vielseitigere als Heywood's, sie sind künstlerisch durchgebildeter, als er, aber ihre Moral ist eine ungleich unsicherere und schwankendere, und was die Behandlung des Verhältnisses der beiden Geschlechter betrifft, bei der es ihnen zuweilen nicht an einer Feinheit und Zartheit, einer Anmuth und Würde fehlt, die an Shakespeare zu reichen scheinen, so bereiten sie uns andrerseits darin schon ganz auf das vor, was die noch brutaleren und schamloseren Lustspieldichter Carls II. ihrem Publicum darbieten durften.

Die Zahl der Gestalten, Verhältnisse und Situationen, welche die Werke der beiden Dichter, besonders diejenigen Fletcher's, enthalten ist eine so große, daß man auf den ersten Blick geneigt ist, sie hierin für ebenbürtig mit Shakespeare zu erklären. Bei näherer Untersuchung aber zeigt sich, daß es weder in Bezug auf Mannichfaltigkeit, Verschiedenheit und Originalität, noch in Bezug auf das Detail der Ausführung, auf die einzelnen Züge und Beziehungen wirklich der Fall ist. Es erscheint dann alles, selbst noch das Beste, nur wie ein matter Abglanz von ihm.

Von Heywond ist freilich so viel verloren gegangen, daß wir ihn nach dem erhalten Gebliebenen vielleicht nicht völlig gerecht zu beurtheilen im Stande sind. Von Fletcher kennen wir dagegen fast Alles, was er auf dem Gebiete des Dramas hervorgebracht haben mag. Von den Beaumont und Fletcher mit voller Sicherheit angehörenden Stücken kommen auf letzteren allein nicht weniger als folgende fünfundzwanzig: Die Pastorale The faithful shepherdess (1610 gedruckt); die Tragödien Bondeca und Valentinian, beide mit geschichtlichem Hintergrund und vor 1619 entstanden, The double marriage, nach einem spanischen Motiv und nach 1619 entstanden, und The prophetess, 1622, mit geschichtlichem Hintergrund; die Tragicomödien: The loyal subject, 1618, The mad lover, vor 1619, The Island princess, 1621, A wife for a month, 1624, alle unter spanischem Einfluß, The humorous lieutenant, vor 1625, The custom of the country, spanische Quelle, vor 1628, Women pleased, 1625, The fair maid of the inn, 1626 aufgeführt; die romantischen Lustspiele: Wit without money, 1614, The pilgrim, 1621, Love's sure, 1622—23, The chances, vor Aug. 1625, The Spanish curate, 1622 (die letzten vier nach spanischer Quelle), The sea-voyage, 1622, The elder brother (nach Aug. 1625), dem eben-

falls ein spanisches Motiv zu Grunde liegt; und die Sittencomödien: The beggar's bush, 1622, The wild goose chase, 1625, Monsieur Thomas, 1625, und The woman's prize or the tamer tamed, 1633.

Mit Beaumont arbeitete Fletcher folgende Stücke zusammen: Die Tragödien: Thierry and Theodoret, vor 1616 (nur muthmaßlich), The maid's tragedy, vor 1610, Cupid's revenge, um 1612; die Tragikomödien: Philaster, um 1608, A king and no king, um 1612, The honest man's fortune, um 1613, The knight of Malta, The faithful friends (nur muthmaßlich); die romantischen Lustspiele: The woman hater (?), 1607, The coxcomb, um 1612; die Sittencomödien: The knight of the burning pestle, um 1612, durch Don Quichotte angeregt, The scornful lady, um 1612, Wit at several weapons, vor 1616, The captain, um 1613, The little french lawyer (?), nach 1616, und das Moral-play: Four plays in one, vor 1616.

An folgenden Stücken soll Fletcher noch überdies mit anderen Schriftstellern gearbeitet haben, Die Lustspiele The noble gentleman und The night walker sind wahrscheinlich in der Hauptsache von ihm, nach seinem Tode aber von Shirley erst zu Ende geführt worden. Dieses kam nach August 1625, jenes 1626 zur Aufführung. Auch die romantischen Lustspiele The nice valour und Love's pilgrimage dürften auf diese Weise entstanden sein. Die Tragödie The false one, nach 1619, die Tragicomödie The maid of the mill, um 1623, hatten William Rowley, die Tragicomödie The queen of Corinth, 1623, und die Tragödie The bloody brother, 1625, muthmaßlich Middleton, The laws of Candia aber Ben Jonson und Middleton, die Tragicomödie The lover's progress, nach Aug. 1625, jedenfalls Massinger zu Mitarbeitern. An der Tragicomödie The two kinsmen soll Shakespeare betheiligt gewesen sein.

Ich muß mich begnügen, nur die bedeutendsten Stücke hiervon zu beleuchten, auf die Ueberschätzung anderer hinzuweisen und das oben ausgesprochene allgemeine Urtheil an einigen Beispielen zu erläutern.

Philaster or love lies a bleeding gehört zwar den frühesten Stücken der Dichter an, zeigt aber schon die hauptsächlichsten Vorzüge derselben, das glänzende Pathos einzelner Situationen und Charaktere, in ungewöhnlichem Maße. Auch hatte es sich eines bedeutenden Erfolgs zu erfreuen. Philaster ist ein abgeschwächter Hamlet, und Bellario spielt die Rolle der Viola mit schließlicher Resignation.

So hart die Dichter gegen das edle Mädchen erscheinen, so nachsichtig erweisen sie sich gegen die bösen Elemente des Stücks, den König und Pharamund. Das Hauptgewicht ist auf die Scenen zwischen Bellario, Philaster und Arethusa gelegt, die in der That manches Schöne, aber auch viele Anklänge an die verwandten Scenen in Was ihr wollt enthalten.

The maid's tragedy stellt sich als einer der kühnsten Versuche der Dichter dar, außergewöhnliche Charaktere in außergewöhnlichen Lagen mit psychologischer Tiefe und mit Energie des dramatischen Ausdrucks vorzuführen. Evadne ist heimlich die Buhle des Königs von Rhodus, der sie seinem eben siegreich zurückkommenden Feldherrn Amintor vermählt, um das Verhältniß mit ihr unter dem Deckmantel der Ehe fortsetzen zu können. Die Dichter versuchen es, glauben zu machen, daß Evadne hierbei einzig vom Ehrgeiz geleitet sei, sie will keinem geringeren Mann als dem höchsten des Reichs angehören. Es ist aber schwer zu begreifen, welche Befriedigung der Ehrgeiz aus einem Verhältniß zu ziehen vermöchte, das er wegen der Schande, mit der die Kundwerdung droht, geheim halten muß; noch schwerer, wie ein Herz, welches die Schande doch scheut, zugleich mit unerhörtem Trotz die frechste Schamlosigkeit zur Schau tragen kann. Die Dichter wurden vielleicht durch die Situation gereizt, ein in ihrer Schamlosigkeit fast heroisches Weib dem Manne, welchen es seinem vermeintlichen Ehrgeize opfert, in der Brautnacht mit eherner Stirn seine schauderhafte Lage enthüllen und sich mit höhnendem Stolze den erträumten Umarmungen desselben entziehen zu lassen. Es kann nicht geläugnet werden, daß, die Voraussetzungen zugegeben, diese Scene mit phantasievoller Kraft durchgeführt und ein ganz eigenthümlicher, unheimlicher Reiz der Stimmung und Farbe darüber gebreitet erscheint, allerdings ganz auf Kosten Amintor's, der zu einer kläglichen Rolle verurtheilt ist, damit das Spiel eine Zeitlang fortgesetzt werden kann. Dagegen ist die Scene Evadne's mit dem ihr ins Gewissen redenden Bruder eine schwächliche Nachahmung derjenigen Hamlet's mit seiner Mutter. Die sich in Evadne vollziehende Wandlung ist nach dem Vorausgegangenen kaum glaublich, jedenfalls sinkt sie dabei ästhetisch viel tiefer, als sie sich moralisch erhebt, zumal wir später erfahren, daß diese Wandlung nur der Herbeiführung neuer, grauenvoller Situationen zu dienen hat. Die Ermordungsscene des Königs ist scheußlich und nur möglich durch die unbegreifliche Haltung, die dieser dabei

beobachtet. Die Dichter haben bei allem Aufwand an Kraft die beabsichtigte tragische Wirkung nicht zu erreichen vermocht, weil es den Motiven an innerer Wahrheit und Einheit fehlt. Nichts destoweniger gehört dieses Stück zu den glänzendsten Leistungen derselben auf dem Gebiete der Tragödie.

Fast noch mehr leidet das ebenfalls im großen Style angelegte Drama A king and no king an dem Fehler, bedeutende Wirkungen mit falschen Mitteln und nur um ihrer selbst willen erzielen zu wollen. Das Thema bildet hier die Geschwisterliebe. Arbaces liebt seine Schwester Iberia mit rücksichtsloser, rasender Leidenschaft. Wir müssen mit ihm alle Stadien der Blutschande und ihrer Gewissenskämpfe durchlaufen, um schließlich mit ihm zu entdecken, daß beides nur in der Einbildung geschah, daß Iberia gar nicht seine Schwester ist und daher Beide, obschon ihrer Handlungsweise, ihren Entschlüssen nach schuldig, de facto doch unschuldig sind. Nur Dichter, denen es vor allem auf die augenblickliche Wirkung ankam, konnten sich so in der Wahl der Mittel vergreifen und indem sie sittlich zu sein glaubten, die Sittlichkeit so gröblich verletzen.

Aehnlich ist es mit Cupid's revenge beschaffen. Hier haben die Dichter ein Motiv aus dem Sommernachtstraum mit einem anderen aus den Bacchen verbunden. Cupido nimmt Rache dafür, daß König Leontius von Lycien, von seiner Tochter Hidaspes und seinem Sohne Leukippus hierzu aufgereizt, dessen Altäre niedergerissen hat. Er berückt erstere, daß sie in Liebe zu einem häßlichen Zwerg entbrennt, und letzteren, daß er von einer heftigen Leidenschaft für eine Courtisane erfaßt wird. Aus diesem doppelten Liebeswahnsinn entwickeln sich dann die tragischen Ereignisse, in denen das ganze Königshaus untergeht.

Sehr beliebt und berühmt waren lange The scornful lady und The wild goose-chase. Sie sind jedoch weit überschätzt worden. Die rohe, lascive Behandlung des Verhältnisses der beiden Geschlechter, der in so vielen Lustspielen der Dichter, wie in Monsieur Thomas, The costum of the country, Women pleased, The beggar's blush, The maid of the mill, The captain &c., ein so großer Raum vergönnt ist, stößt auch hier aufs heftigste ab. Die Gespräche, die Mirabel in The wild goose-chase mit Rosalaura und Lillia-Bianca führt, übersteigen heute glücklicher Weise allen Glauben. Hierdurch sind selbst noch zwei sonst

vorzügliche Arbeiten, wie Rule a wife and have a wife und The humorous lieutenant verunstaltet worden. Sie zeichnen sich beide durch glückliche Erfindung origineller und wahrhaft komischer Situationen aus. Jenes kennt man aus Schröder's maßvoller Bearbeitung: Stille Wasser sind tief. Im Originale ist Margarita eine auf den Lustspielboden übertragene Evadne. Sie sucht in der Ehe nichts als den Deckmantel für ein zügellos ausschweifendes Leben. Vortheilhaft hebt sich dagegen die Behandlung des in eine höhere Sphäre gehobenen romantischen Stoffs von Wit without money ab. Es gehört mit The chances, The spanish curate und The elder brother zu den gelungensten Arbeiten Fletchers im feineren Lustspiel, dem diese Stücke sämmtlich allein angehören.

Von den ernsten Stücken sollen schließlich noch hervorgehoben werden die Tragicomödien The loyal subject und The lover's progress. Das Pathos in The loyal subject, die Lehnstreue, ist in dem Helden Archas allerdings auf die Spitze getrieben. Spanischen Ursprungs, ist es in der Behandlung der Dichter fast noch spanischer als spanisch geworden; wogegen es dem Charakter von Archas' Sohne, Theodore, in seinem widersetzlichen Trotz, zu sehr an Verstand und Haltung fehlt. Das Stück, reich an einzelnen Schönheiten und an psychologischem Interesse, wird von The lover's progress, weit übertroffen, welches sich ebenso sehr durch die Vorzüge, als durch die Fehler der Dichter auszeichnet. Die nächtliche Scene zwischen der keusch und edel angelegten Calista, der Gattin des trefflichen Cleander, mit dem für sie in leidenschaftlicher Liebe erglühenden Freunde des letzteren, Lisander, ist von großer Gewalt und ein ergreifendes Gegenstück zu der obenberührten Scene in The maid's tragedy. Das erstmalige Erscheinen Cleander's ist von bedeutender Wirkung; die Wiederholung aber erscheint als ein Mißgriff und der durch den Fall des fliehenden Lisander veranlaßte Pistolenschuß als ein bloßer theatralischer Knalleffect. Auch überreden die Dichter uns nicht, daß Calista aus dieser Scene rein hervorgehe. Schon daß sie, wenn auch ohne jede sträfliche Absicht, Lisander diese nächtliche Zusammenkunft gewährt, entspricht der behaupteten Keuschheit und Reinheit ihrer Natur keineswegs. Schon hierdurch hat sie ihre Gattenpflicht gröblich verletzt und die Ehre ihres Hauses aufs empfindlichste bloßgestellt. Diese Zusammenkunft ist aber nicht ohne Folgen, da sich durch sie wenn schon kein

physischer, so doch ein psychischer Ehebruch vollzieht. Lisander geht schließlich doch mit ihrem Herzen hinweg. Die Art, wie der Dichter die Katastrophe herbeiführt, zeigt wieder aufs deutlichste den Unterschied zwischen der Motivirung bei Shakespeare und Fletcher. Der Zufall im Dienste des Dichters muß alles hier thun. Die Geistererscheinung, welche dem Cleander sein nahes Ende verkündet, fällt wie ein Deus ex machina in das Stück. Sie hat einzig den Zweck, eine unheimliche Situation herbeizuführen, welche das völlig Undramatische und Untragische dieses angekündigten Todes verdecken soll. Der arme Cleander! Er muß und aus keinem anderen Grunde sterben, als weil die Dichter seines Todes bedürfen. Nur deshalb muß auch Leon, welcher ihn tödtet, hierbei wie ein Unsinniger handeln. Wie äußerlich und plump ist das Schwertmotiv, welches Lisander'n in den Verdacht des Mordes zu bringen hat! Wie schillernd die schließlich aus dem Stück hervortretende Moral, das gleichwohl mit zu dem Bedeutendsten gehört, was Fletcher geschaffen. Stand Shakespeare schon hoch über seiner Zeit und deren Empfindungs- und Anschauungsweise, wie viel mehr über denjenigen Beaumont's und Fletcher's. Für diese war er zu hoch, zu ehrbar und streng in den Forderungen der Sittlichkeit. Sie aber waren die ächten Kinder von dieser Zeit. Sie beschönigten dieselbe mit ihrer laxen Moral. Sie huldigten ihren Auswüchsen, indem sie dieselben zu geißeln schienen. Sie hüllten die Frivolität derselben in ihren glänzenden Dichtermantel und schlugen ihn gelegentlich auf, um sie in ihrer hier reizvollen, dort abschreckenden Nacktheit zu zeigen. Je mehr sie dafür bekränzt und gefeiert wurden, um so mehr mußte Shakespeare zurücktreten. Aus diesem Grunde wurden auch nach der Restauration Fletcher und Beaumont wieder höher als Shakespeare geschätzt. Es ist wohl kein Zweifel, daß diese Dichter im Leben strenger in den Forderungen der Sittlichkeit waren, als in ihren Dichtungen, hier galt ihnen diese aber oft kaum mehr, als ein traditionelles und conventionelles Requisit der Bühne. Sie stehen hierin zwischen Shakespeare und den Lustspieldichtern Carls II. und erscheinen gegen diese um ebenso viel sittlicher als unsittlicher gegen jenen.

Fast gleichzeitig mit ihnen betrat John Webster*) als Dichter

*) Siehe die Edition Works of J. Webster by Dyce 1871 und die der Dramatic Works of J. W. by Hazlitt 1857. Bodenstedt, Shakespeare's Zeit-

die Bühne. Von seinen Lebensverhältnissen hat sich keine weitere Nachricht erhalten, als die sich aus den Widmungen seiner Dramen etwa entnehmen läßt. Wir kennen weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr. In der Widmung zu seinem 1624 erschienenen Festspiel: Monument of honour etc. nennt er sich einen Merchant tailor und Free-born of the merchant tailor's company, woraus man geschlossen, daß er der Sohn eines Merchant tailor dieses Namens in London gewesen sei. In Henslowe's Tagebuche wird 1601 eines Stückes Guisse und 1602 eines anderen Seser's fall, beide von Webster, gedacht. An letzterem sollen noch Munday, Drayton, Middleton betheiligt gewesen sein. 1604 erschien der mit Marston zusammengearbeitete Malcontent. Die ältesten der uns von ihm bis jetzt bekannt gewordenen Drucke gehören dem Jahre 1607 an. Es sind: die Tragödie Sir Thomas Wyatt und die Lustspiele Westward-ho und Northward-ho, alle drei zusammen mit Dekker gearbeitet. Westward-ho wurde schon 1605 gegeben. Aus dem Jahre 1612 stammt das erste der uns von ihm allein erhalten gebliebenen Dramen, die Tragödie The white devil or Vittoria Corombona. Erst 1623 erschien seine Duchess of Malfi im Druck, gleichzeitig mit dem Lustspiel The devil's law-case. Eine dritte ihm allein angehörende Tragödie, Appius and Virginia, wurde sogar erst 1654, wahrscheinlich nach des Dichters Tode edirt. Ob Webster wirklich an dem unter seinem und Rowley's Namen erschienenen A cure for a Cuckold betheiligt war, ist keineswegs festgestellt.

Ich halte Webster für das größte, aber auch wildeste dramatische Talent dieses Zeitraums. Obschon er von Shakespeare nicht gerade hoch gedacht zu haben scheint, kein Dichter derselben ist diesem in der Gestaltung einzelner Charaktere, in der Kraft des dramatischen Colorits und des dramatischen Ausdrucks so nahe gekommen wie er. Obschon die meisten seiner Charaktere sich durch die sittliche Unbedenklichkeit, durch eine geniale Verachtung der Scham, durch trotzige Gewissenlosigkeit auszeichnen und er hierdurch sowohl das sittliche wie das ästhetische Gefühl oft aufs rücksichtsloseste verletzt, ist er doch

---

genossen, mit der Uebersetzung der Duchess of Malfi. — Ward, a. a. O. — Donne, a. a. O. — R. Prölß, Altenglisches Theater II, welches auch eine Uebersetzung der Vittoria Corombona enthält.

frei von Lüsternheit und Frivolität. Er mag zwar hier und da das sittliche Gefühl sogar nur des theatralischen Effects wegen verletzt haben, im Ganzen geht aber durch seine Dichtungen ein fast strenger sittlicher Zug. In der Entwicklung der Charaktere und Handlung erscheint er meist folgerichtiger als Beaumont und Fletcher, wenn er auch in der Organisation seiner Stücke nicht gerade musterhaft ist und durch zu breite Ausführung des Nebensächlichen den Fortschritt der Handlung oft hemmt, ja selbst unterbricht. Ausgezeichnet in der Schilderung der Sitten, wird er dabei oft zu breit und verweilt mit Vorliebe bei ihren Schattenseiten, den Lastern und Auswüchsen, die er nicht zu verschönern oder zu verhüllen, sondern noch zu verhäßlichen sucht und in ihrer ganzen Scheußlichkeit der Verachtung preisgiebt. Er fällt hierbei nur zu oft ins Geschmacklose, selbst ins Skurrile. Man hat gesagt, daß er auf die Monstrositäten Marlowe's und Kyd's zurückgegriffen habe, und in der That ist er ihnen in der Neigung zu dämonischen, unheimlichen, schreckhaften und grausigen Charakteren und Situationen verwandt, aber er ist ungleich farbenreicher und übertrifft sie in der Kunst der Individualisirung, in der Energie und Dämonie des Ausdrucks, in der dramatischen Bewegung der Scene und in der Kenntniß der menschlichen Natur. Dagegen ist sein Pathos enger und einseitiger als Fletcher's. Er besitzt nicht die Anmuth, das Schönheitsgefühl dieses Dichters. Es fehlt seinen tragischen Darstellungen, mit Ausnahme von Appius und Virginia, an Licht. Es sind Nachtstücke, und er that, wie die letzten Worte Lodovico's in Vittoria Corombona beweisen:

„Dies Nachtstück malte ich — es war mein Bestes!"

sich etwas zu Gute darauf. Doch zeigen einzelne Parthien und Charaktere, besonders in Thomas Wyatt, noch mehr in Appius und Virginia, daß er auch eines milderen, edleren Pathos mächtig ist. Daneben blitzt sein farbenreicher Humor auf. Kein Dichter kam, wie ich glaube, in der humoristischen Behandlung bösartiger und tragischer Charaktere Shakespeare so nahe, wie er. Es läßt sich schon hieraus auf sein Talent zum Lustspiele schließen. Doch hat er sich darin nur in den beiden mit Dekker gearbeiteten Stücken Eastward-ho und Westward-ho bewährt, wogegen er in dem von ihm allein verfaßten The devil's law-case nur in der Gerichtsscene auf seiner gewöhnlichen

Höhe erscheint. Gerichtsscenen waren überhaupt seine Stärke, daher man ihnen auch in den meisten seiner Stücke begegnet.

Eastward-ho und Westward-ho sind derb realistische Sittengemälde aus dem bürgerlichen Londoner Leben in der Manier Ben Jonsons. Die Leichtfertigkeit, die in demselben um sich gegriffen hatte, ist mit der dem Dichter eigenen Rücksichtslosigkeit darin zur Darstellung gebracht. Wir befinden uns daher zum Theil in der schlechtesten Gesellschaft. Ein gesünderer Zug als durch die meisten derartigen Productionen geht aber doch noch durch sie. So in der Scene von Westward-ho, in welcher Justiana dem alten gräflichen Lüstling gegenüber, das Unwürdige ihrer Lage plötzlich zu fühlen beginnt, vor sich selber erschrickt und sich der Gefahr, in welcher sie schwebte, entzieht. Hier erkennt man auch mit voller Sicherheit Webster's Hand.

Sir Thomas Wyatt ist in verstümmeltem Zustand auf uns gekommen. Die große Gerichtsscene, so wie die der Hinrichtung Johanna Gray's und ihres Gatten vorausgehende Scene enthält große Schönheiten. Sie sind von einem hohen und edlen Pathos erfüllt. Dekker hätte so etwas nie zu schreiben vermocht.

Erst in Vittoria Corombona aber zeigt sich der Dichter in der vollen Kraft seines ungewöhnlichen Talents, mit all seinen Vorzügen und Fehlern. Das Häßlichste liegt hier neben wirklichen Schönheiten, aber das Häßliche überwiegt. Der Dichter verschont uns selbst mit dem Widerwärtigsten, Ekelerregendsten nicht. Er hat seiner Vorliebe für die Schilderung der Nachtseiten des menschlichen Lebens aufs maßloseste nachgegeben und genießt sich in der Virtuosität dieser Schilderung. Der verwickelte romanhafte Stoff, wahrscheinlich einer uns noch unbekannten Novelle entnommen, ist zwar vielfach in lebendigen dramatischen Fluß gebracht. Hier und da aber fehlt es an künstlerischer Organisation und an Kraft der dramatischen Motivirung, besonders gegen den Schluß hin, der überhaupt zu gedehnt ist und in ebenso unnöthiger wie zum Theil geschmackloser Weise Gräuel auf Gräuel häuft. Das Verhältniß Flamineo's zu Zanche, der darüber ausbrechende Streit der Brüder, der Mord Marcello's, der Wahnsinn Isabella's, lauter neue, erst gegen den Schluß auftauchende Motive, haben keinen weiteren Zweck, als Vittoria gegen ihren Bruder Flamineo aufzubringen und diesen hierdurch in einen halb wahnsinnigen Zustand zu versetzen, was Alles für den Ausgang des Stückes von

keiner Bedeutung ist, da der Tod der Geschwister ohnehin schon beschlossene Sache war und sich dieser gemäß vollzieht. Die Scene zwischen Flamineo, Isabella und Zanche fällt ins Abgeschmackte, was auch von einer früheren zwischen Flamineo und Marcello gilt. Marcello gewinnt zuletzt eine so große Bedeutung, daß die ihn treibenden Motive entschiedener hätten herausgearbeitet werden sollen. Auch die Scene mit dem Geisterbeschwörer und der ganze Geisterspuk gehört zu den Schwächen des Stücks und die Charaktere Francisco's und des Cardinals Monticelso verlieren plötzlich ihre frühere dramatische Bedeutung.

Aber mit welcher Kraft und Sicherheit sind in den ersten Acten fast alle Charaktere gezeichnet. Welche dramatische Energie der Bewegung, welche leuchtende Kraft der Farbe fesselt uns nicht in Scenen wie die große Gerichtsscene, wie die im Hause der Convertiten, ja selbst in der grausigen Wahnsinns- und Sterbescene Brachiano's. — Das Stück hatte auf der Bühne keinen Erfolg. Das Abstoßende darin überwog. Auch mochte die sittliche Strenge, mit der man darin die Laster der Zeit verurtheilt fand, nicht behagen.

Dies schien nicht in dem Maße in der Duchess of Malfi der Fall. Der Hauptcharakter erscheint hier ungleich sympathischer. Die Herzogin geht bei Befriedigung ihrer Neigungen zwar mit derselben unbedenklichen Rücksichtslosigkeit, mit demselben Ungestüm der Leidenschaft vor, wie Vittoria in der Befriedigung ihrer Lüste und ihres Ehrgeizes. Sie ist aber eine edle Natur und läßt sich darum nur zu Vergehen gegen die Klugheit und die Standesehre, nicht aber zu wirklichen Verbrechen hinreißen. Ihre Standhaftigkeit im Leiden erscheint daher als Märtyrerthum, während Vittoria's Widerstand nur vermessener Trotz ist. Die Rache der Brüder ist dagegen hier noch raffinirter und teuflischer, als die Francisco's im vorigen Stück. Das Fratzenhafte zeigt sich in der Tollhäuslerscene noch verstärkt. Die Erdrosselung der Herzogin übersteigt alle ähnlichen Gräuel der spanischen Bühne. Spanischer Einfluß zeigt sich überhaupt hier und da, z. B. in dem Echomotive am Grabe der Herzogin. Das Stück beruht auf einer Novelle des Bandello, die auch von Lope de Vega zu seinem El mayordomo de la Duquesa da Amalfi benutzt worden ist.

Appius and Virginia wird von den meisten Literarhistorikern für das beste und vollkommenste von Webster's Dramen erklärt. Es

ist ohne Zweifel die maßvollste und formvollendetste der uns von ihm bekannt gewordenen Tragödien. Er vertritt ein durchaus edles Pathos darin, in würdevoller, sympathischer Weise. Die Auswüchse seines genialen Talents sind fast verschwunden, doch scheint mir, als ob auch die Eigenthümlichkeit etwas von ihrer sonstigen Energie, von der Kraft und Farbe des Ausdrucks eingebüßt habe.

Ein angeblich von Webster mit Ford noch zusammengedichtetes Drama: The murther of the son upon the mother, das 1624 die obrigkeitliche Erlaubniß zur Aufführung erhalten hatte, ist spurlos verloren gegangen.

John Ford*) nimmt eine Mittelstellung zwischen Webster und Fletcher ein. Er hat von ersterem den Hang zum Furchtbaren und Grausigen, von letzterem das Gefühl für das Pathetische, Milde und Schöne. Einer angesehenen Familie des nordwestlichen Devonshire entstammend, ward er, der zweite Sohn Thomas Ford's, 1586 in Ilsington geboren und am 17 April d. J. getauft. 1602 wurde er Mitglied des Middle Temple, wobei er sich der Verwendung des Lord Oberrichter Popham, seines Oheims mütterlicherseits, zu erfreuen gehabt haben mag. Dem Jahre 1606 gehört das früheste von ihm erhalten gebliebene schriftstellerische Denkmal an, das elegische Gedicht: Fame's memorial on the Earl of Devonshire deceased. Das 1629, also 23 Jahre später erschienene Drama, The lover's melancholy, ist das erste Werk, das er seitdem durch den Druck veröffentlicht zu haben scheint. Doch hat er, wie wir wissen, inzwischen manches für die Bühne gedichtet, so mit Webster das schon erwähnte Trauerspiel A late murther of the son upon the mother, mit Dekker The fairy knight und The bristow merchant. 1617 wurde von ihm ein ebenfalls verloren gegangenes Stück All ill beginning has no good end und 1615 findet sich von ihm ein Stück Sir Thomas Overbury's life and untimely end in den Buchhändlerlisten eingetragen. Wenn er daher sein erst 1633 durch den Druck veröffentlichtes Drama 'Tis pity she's a whore als erste Frucht seiner Muße bezeichnet, so muß

*) The works of John Ford, with notes and an introduction by W. Gifford and Dyce. 3 v. 1869. — Ward, a. a. O. 295. — The fortnightly review, July 1871. — Bodenstedt, a. a. O. Uebersetzungen. — R. Prölß, Altenglisches Theater. II. Uebersetzung von P.rkin Warbeck.

es entweder früher als all die genannten Stücke geschrieben sein, oder er wollte sich hierdurch von allen früheren, als noch unreifen Werken lossagen. Von den uns erhalten gebliebenen Dramen ist sonst die mit Dekker verfaßte Tragödie The witch of Edmonton das früheste. Es wurde 1623 gegeben. Ein Jahr später kam The sun's darling (1657 gedruckt) zur Aufführung. 1633 erschienen neben 'Tis pity she's a whore noch The broken heart und Love's sacrifice, 1634 Perkin Warbeck, 1638 The fancy's chaste and noble, 1639 The lady's trial. Man glaubt, daß der Dichter nur kurze Zeit später gestorben sei. Ford war mit fast allen bedeutenden Dramatikern der Zeit befreundet und hatte viele Beziehungen zur vornehmen Welt, was ihn wohl auch wiederholt zu erklären, bestimmte, daß er sich der Schriftstellerei nur nebenbei widme.

Die pathetische Darstellung von Liebe, Freundschaft, Großmuth, Entsagung bildet die Stärke und Lichtseite seines Talents. Er liebt es, sich dieselben von einem möglichst dunklen Hintergrunde abheben zu lassen und durch den Contrast des Schrecklichen und des Rührenden zu wirken. Er hat nur selten die geniale Unmittelbarkeit, die dramatische Energie und die Kraft der Farbe Webster's, die Reflection macht sich dazu bei ihm zu sehr, bald zum Vortheile, bald auch zum Nachtheile, geltend. Er hat aber eine größere Weite des Darstellungskreises. Er erscheint minder einseitig und ungleich sympathischer, als dieser. „Es wird kaum möglich sein — sagt Gifford von ihm — seine leidenschaftlichen Scenen ohne das zwar peinlichste Interesse, ohne das herzdurchschauerndste Entzücken zu lesen.“ Er erreichte dies, indem er in das Entsetzen die Empfindung des Mitleids und der Rührung zu mischen verstand und das Furchtbare fast immer nur als den dunklen Hintergrund benutzte, von dem sich die lichteren Gestalten und Vorgänge um so wirksamer abheben. Dies verleitete ihn freilich zugleich, die Gegensätze immer schroffer zu wählen; es ließ ihn nicht selten das Ganze über das Einzelne aus dem Auge verlieren. Am schwächsten erscheint er in den seinen Tragödien eingemischten komischen Scenen. Auch die nach dem Geschmacke der Zeit in sie eingelegten Masken und Tänze sind nur selten im dramatischen Sinne von ihm erfaßt und in geistvoll poetischer Weise der Handlung einverleibt worden. Nur „Das gebrochene Herz“ macht hiervon eine Ausnahme. Hier entwickelt sich der Tanz aus der Handlung, er bildet ein Glied, ein Motiv derselben.

Ford legte seinen Dramen meist einen bestimmten Gedanken unter, durch den er innerlich die einzelnen Gestalten und Vorgänge miteinander verband. Er nähert sich Shakespeare hierin. Dies ist z. B. gleich in dem mit Dekker gearbeiteten Stücke: The witch of Edmonton der Fall, in dem die äußerlich lose verbundenen beiden Handlungen durch ein gemeinsames Grundmotiv in einen inneren Rapport zu einander gebracht erscheinen. Es ist dies die Leichtgläubigkeit. In beiden wird sie zur Quelle des Unheils, dort durch die unverdiente Beschimpfung, hier durch aufgezwungene Liebe. Dort wird Elisabeth Sawjer zuletzt wirklich das, was ihr die Leichtgläubigkeit anfangs nur andichtete. Hier vermag Frank den Einflüsterungen der Versuchung nicht zu widerstehen, welche ihn anfangs in der Bigamie einen Ausweg zeigte, zuletzt aber das aufgedrängte Weib zu ermorden treibt. Ford, der sich augenscheinlich wiederholt auf dem Gebiete der criminalistischen bürgerlichen Tragödie bewegt hatte, suchte hier diese in eine höhere Sphäre zu heben. Neben vielem Schönen fehlt es aber auch nicht an Abgeschmacktem und Widerlichem. Es ist anzunehmen, daß das volksthümliche sagenhafte Element des Stücks von Dekker, die pathetischen Parthien dagegen von Ford behandelt sind.

The lover's melancholy verdient nach meinem Ermessen nicht ganz den Ruf, der diesem Stück noch immer zu Theil wird. Die von Shakespeare entlehnten Motive (aus Hamlet und Was ihr wollt) sind zwar in selbständiger Weise verwendet, ohne dem Stück aber eine höhere Bedeutung gegeben zu haben. Das Rührende des es bewegenden Pathos, das es mit einem ganz eigenthümlichen Glanze durchleuchtet, hat ihm hauptsächlich einen so ausdauernden Beifall verschafft.

Dagegen ist 'Tis a pity, she's a whore, trotz des abstoßenden, einer Novelle des Bandello entnommenen Vorwurfs und der darin aufgehäuften Gräuel, dramatisch höher zu stellen. Das Thema ist die geschlechtliche Geschwisterliebe. Welche Bedenken sich vom sittlichen Standpunkte aus gegen die vorliegende Behandlung desselben auch immer erheben lassen, vom ästhetischen wird man dem Dichter eine bedingte Anerkennung doch nicht versagen dürfen. Was dort als verwerfliche Vermessenheit bezeichnet werden muß, wird hier in seiner, innerhalb eines bestimmten Umfangs, berechtigten Kühnheit zur Bewunderung auffordern. Rücksichtsloser ist der so oft schon behandelte Gegenstand wohl von keinem Dichter, selbst nicht von Calderon in

„Absalon's Locken", aufgefaßt und dargestellt worden. Ich glaube, daß Ford Shakespeare darin in der Dämonie der sinnlichen Liebesleidenschaft noch zu überbieten gesucht hat. Schon Bodenstedt wies auf die Aehnlichkeit des Paters mit Bruder Lorenzo in Romeo und Julia hin. Doch auch der Amme ist hier eine ähnliche leichtfertige Rathgeberin und Kupplerin gegenübergestellt, und hier wie dort tritt plötzlich ein Ehebündniß zwischen die welt- und pflichtvergessene Leidenschaft der Liebenden. So viele Aehnlichkeiten können unmöglich zufällige sein.

Höher noch wird von den Meisten The broken heart geschätzt. Das Stück ist minder abstoßend und enthält bedeutende Schönheiten. Vom dramatischen Standpunkte lassen sich aber gleichwohl einige nicht unwichtige Bedenken dagegen erheben. Es leidet an einer zu breiten Exposition. Erst im dritten Acte entscheidet es sich, wo der eigentliche Schwerpunkt der Darstellung liegt. Von hier an entwickelt sich das Stück allerdings durch eine Reihe fesselnder Scenen in ergreifender und bedeutender Weise.

Für Ford's befriedigendstes Werk halte ich aber doch Perkin Warbeck, in welchem er sehr geschickt ein Familien- und Herzensinteresse mit dem politischen zu verbinden und seinem Gegenstand zugleich noch ein tieferes psychologisches abzugewinnen gewußt hat. Warbeck ist zwar nur das Werkzeug einer Intrigue, selbst aber von der Aechtheit seiner Person und seines Anspruchs auf's innigste und unerschütterlichste überzeugt. Er schöpft den Glauben daran aus dem Adel seiner Natur und aus der Sympathie, die seine Erscheinung und der Glanz seines Pathos allenthalben erweckt, nicht am wenigsten in dem Herzen der schönen Katharina Gordon, welche sein Weib wird und in welcher der Dichter weibliche Treue, Hingabe und Entsagung in der glänzendsten Weise verherrlicht hat. Es ist dieser romantische Glanz, dieser ritterliche Adel, diese Verherrlichung weiblichen Wesens, sowie das glücklich gestellte und gelöste Problem und die treffliche Charakteristik, welche diesem Stücke immer die allgemeinsten Sympathien gewinnen wird. Neben der Titelrolle und Katharina fesselt vor allem die feingezeichnete Gestalt Heinrichs VII., der sich den Shakespeare'schen englischen Königen ebenbürtig einreihen läßt. Doch auch einige der Nebenrollen: König Jacob, Huntley, Dalyell, Stanley verdienen viel Lob, nicht minder Sprache und Composition, welche letztere

nur durch die Parallelhandlung der am schottischen und der am englischen Hofe spielenden Ereignisse in den ersten Acten etwas zu leiden hat.

Etwa gleichzeitig mit Ford trat, wie es scheint, der um zwei Jahre ältere Philipp Massinger*) als dramatischer Dichter auf. Er wurde 1584 zu Salisbury geboren und erhielt muthmaßlich mit Unterstützung des Grafen von Pembroke, in dessen Diensten sein Vater stand, seine Ausbildung an der Universität Oxford, welche er 1402 bezog. Daß, wie man glaubt, er ähnlich wie Jonson seinen Glauben gewechselt und zum Katholicismus übergetreten sei, ist keineswegs festgestellt. Da er wiederholt die Standhaftigkeit im Glauben verherrlicht hat, ist es kaum anzunehmen. Ob er jemals einen anderen Beruf als den des Schriftstellers verfolgt, wissen wir ebenfalls nicht. Der früheste Hinweis auf seine dramatische Thätigkeit stammt aus dem Jahre 1615. Er ist im Henslowe'schen Tagebuche enthalten. Doch glaubt man, daß dieselbe bereits früher begonnen habe. Ein so fruchtbarer Bühnendichter er war, scheint er sich doch wiederholt in bedrängter Lage befunden zu haben. Zu den Dichtern, mit denen er gelegentlich zusammenarbeitete, gehören Dekker, Rowley, Middleton, Fletcher. Mit letzterem lebte er in innigster Freundschaft, wie ein Epitaph auf das Grab beweist, welches die irdischen Reste Beider enthielt:

> Plays they did write together, were great friends
> And now one grave includes them in their ends.
> To whom on earth nothing could part beneath,
> Here in their fame they lie in spite of death.

Die Begräbnißliste der Kirche von St. Saviour enthält von des Dichters Begräbniß den lakonischen Eintrag: March 20. 1639—40 buried Philip Massinger, a stranger. Stranger wollte hier freilich nur sagen, daß er nicht aus dem Kirchspiele war. Auch geht aus der Notiz, daß die Kosten des Begräbnisses sich auf 2 £ beliefen, hervor, daß es ein sehr anständiges war. Befremdend ist dagegen der Zusatz: No flowers were flung into his grave. Siebenunddreißig Stücke sind namentlich von Massinger bekannt, unter denen sich aber

---

*) Gifford's edition. 4 v. 1805. — Cunningham's edition. — Ward, a. a. O. II. 263. — Baudissin, Ben Jonson und seine Schule. Uebersetzungen. — Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen. Uebersetzungen. — R. Prölß. Altenglisches Theater. Uebersetzung des Greatedake of Florence.

die mit Fletcher und Daborn zusammengearbeiteten noch nicht mit befinden. 19 sind davon erhalten geblieben. Ein großer Theil ging mit den kostbaren Manuscripten zu Grunde, welche der Koch des englischen Gelehrten Warburton Jahre lang zu seinen Pasteten verwendete.

Das früheste jener erhalten gebliebenen Stücke, The virgin martyr, mit Dekker gearbeitet, wurde 1621 zur Aufführung gebracht und 1623 gedruckt. Auch The old law, mit W. Rowley und Middleton, wird in dasselbe Jahr gesetzt; es erschien jedoch erst 1656 im Druck. Ihnen folgten: The bondman, 1623 aufgeführt, 1630 gedruckt: The parliament of love, mit W. Rowley, 1623 aufgeführt, 1813 gedruckt; The Roman actor, 1626 aufgeführt, 1629 gedruckt; The greatduke of Florence, 1627 aufgeführt, 1636 gedruckt; The picture, 1629 aufgeführt, 1630 gedruckt; The emperor of the East, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; Believe as you list, 1631 aufgeführt, 1848 gedruckt; The fatal dowry, mit Field, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; The city madam, 1632 aufgeführt, 1659 gedruckt; The maid of honour, 1632 gedruckt; A new way to pay old debts, 1639 gedruckt; The guardian, 1633 aufgeführt, 1655 gedruckt; The very woman, 1634 aufgeführt, 1655 gedruckt; The bashful lover, 1636 aufgeführt, 1655 gedruckt.

Massinger ist mehr als irgend ein anderer der vorgenannten Dichter Ben Jonson dadurch verwandt, daß bei seinem künstlerischen Schaffen die Reflection die vorherrschende Rolle spielte, er vereinigte aber damit einen romantischen Zug, welcher ihn Fletcher annähert, der sein eigentliches Vorbild gewesen ist. Er erreicht diesen zuweilen; ja er erscheint selbst planmäßiger, maß- und geschmackvoller. Eine kühle Verständigkeit, die hier und da bis zu prosaischer Nüchternheit des Ausdrucks herabsinkt, wechselt in seinen Werken mit gekünstelter Absichtlichkeit ab, die verbunden mit seiner Neigung zu rhetorischem Pathos und zur Bildlichkeit des Ausdrucks die Wirkung seiner meist gut erfundenen Stücke nicht selten schwächt. Obschon seine Stärke in der Darstellung des Anmuthigen und Würdigen und der feineren Gemüthsbewegungen liegt, hat er es doch geliebt, reiche, verwickelte, von wilden Leidenschaften erregte, grausige Situationen darbietende Stoffe zu wählen. Es fehlte ihm zu ihrer Darstellung an Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit und Tiefe der Motivirung, daher

er damit selten völlig zu überzeugen vermag. Es läßt sich schon hiernach erwarten, daß der Humor nicht gerade seine Stärke ist, auch fehlt es seinen Lustspielen bei all ihren Vorzügen an ächter Lustigkeit und naturwüchsiger Komik. Wo er sich in dieser versucht, erscheint er meist affectirt oder unbeholfen und täppisch.

The virgin martyr behandelt das Märtyrerthum der heiligen Dorothea. Er erscheint hier sichtlich von den spanischen Autos beeinflußt. Das Stück nimmt einen gewaltigen Anlauf, der Charakter Dorothea's ist nicht ohne Größe, die Sprache zeugt von ungewöhnlicher rhetorischer Kraft. Im Ganzen blieb aber die Ausführung hinter den Intentionen zurück, und das beigemischte Komische und Grausige wirkt mehrentheils abstoßend.

The duke of Milan hat glänzende, originelle Parthien. Es ist die Geschichte von Herodes und Mariamne auf moderne italienische Verhältnisse übertragen. Die Voraussetzungen sind gesucht, die Entwicklung ist nicht ohne Spitzfindigkeit, dabei nicht geschlossen und spannend genug, die Motivirung zum Theil gewaltsam und ungenügend. Massinger wendete hier mit Erfolg das Tanzmotiv an, das Ford in seinem broken heart zu so bedeutender Wirkung gebracht hat. Bei diesem empfängt Calantha eine Trauerbotschaft nach der andern läßt aber, ihren Schmerz unterdrückend, den Tanz seinen Fortgang nehmen. Bei Massinger ist es der Herzog von Mailand, der eine Unglückspost nach der andern während eines Festes empfängt und, um dieses seiner Gattin nicht zu verderben, zu immer noch größerer Lust auffordert, bis endlich sein Trotz, sich in völlige Muthlosigkeit verkehrend, erliegt, womit das Fest plötzlich abbricht. Hazlitt hat auch auf die Aehnlichkeit des Maskenmotivs in Marston's Malcontent hingewiesen.

The bondman wird immer als eines der vorzüglichsten Stücke des Dichters gepriesen. Die lebendige Exposition, der versöhnende, rührende Schluß und der rhetorische Glanz der empfindungsreichen Sprache erklären es leicht. Die Befreiung der Stadt Syrakus durch Timoleon von den Karthagern bildet den Hintergrund, auf dem sich die Geschichte einer hochherzig entsagenden Liebe abspielt. Wie in dem vorigen Stücke wird man aber auch hier zu lange im Dunkel über die Vorgeschichte desselben gehalten.

Interessanter noch ist The Roman actor. Paris, ein Schau-

spieler, vertheidigt unter dem Schutze des Kaisers Diocletian das Theater und seine Kunst gegen die Angriffe des Senats; erregt aber später durch den Eindruck, welchen sein Spiel auf Domitia, die Geliebte des Kaisers, ausübt, die Eifersucht des Tyrannen, welcher sich rächt, indem er eine Scene mit Paris zu spielen vorgiebt, in der er diesen zum Schein zu erstechen hat, denselben hierbei aber wirklich ersticht. Es ist das Motiv der alten spanischen Tragödie, welches in dieser neuen Verwendung durch die Beziehungen zur Zeit, im Kampfe der Bühne gegen den Puritanismus, um so wirksamer sein mußte.

The maid of honour ist eines der bestgeführten Stücke des Dichters. Camiola, die Heldin, widersteht in treuer Liebe zu dem in sienesische Gefangenschaft gerathenen Maltheserritter Bertoldo, dem Bruder des Königs von Sicilien, den ungestümen Werbungen des Günstlings des letzteren, welcher in dessen Interesse die Auslösung Bertoldo's verbietet. Camiola löst ihn nichtsdestoweniger aus. Bertoldo vergilt es ihr jedoch schlecht, da er den Verführungskünsten der schönen Herzogin Aurelia von Siena erliegt. Camiola geht in ihrem Schmerz in ein Kloster. Bertoldo bereut und entsagt seiner Liebe zur Herzogin, sowie dem Entschlusse, sich von seinem Gelübde als Ordensritter entbinden zu lassen.

The picture war besonders beliebt. Das liegt zum Theil an der anmuthigen Erfindung des romantischen Stoffs, welcher einer in Paynter's Palace of Pleasure enthaltenen Novelle entnommen ist. Mathias, ein armer Ritter, zieht seine Verhältnisse zu verbessern hinaus in die Welt. Er besitzt aber ein magisches Bild, welches die Eigenschaft hat, ihm in Bezug auf die eheliche Treue seines zurückgelassenen schönen Weibes Auskunft zu geben. Obschon beide einander wahrhaft lieben, laufen sie doch Gefahr, den Intriguen der Königin Honoria von Ungarn zu unterliegen. Es gelingt dieser nämlich, das Herz der Gattin durch falsche Berichte wankend zu machen. Mathias bemerkt dies sofort an seinem Bilde und geräth darüber in eine Gemüthsstimmung, welche die Königin von Ungarn zu benutzen sucht, um seine Treue zu Falle zu bringen. Schließlich aber geht zu seiner Beschämung die Tugend seines Weibes glänzend aus diesen Irrungen hervor.

The fatal dowry ist immer besonders hoch, wie ich jedoch mit

Ward fürchte, auch überschätzt worden. Gewiß ist das Stück reich an einzelnen Schönheiten. Doch erscheint der Charakter Romont's zu widerspruchsvoll, der Beaumelle's anfänglich zu widerwärtig, um tiefer interessiren zu können. Trotz des großartigen Wurfs der Exposition und mancher einzelnen Scene macht das Ganze doch einen etwas gekünstelten, gewaltsamen Eindruck.

Auch in das Lob des Lustspiels A new way to pay old debts kann ich so voll nicht mit einstimmen. Der Charakter des Wucherers, Sir Giles Overreach, mag sehr gut gezeichnet sein, aber es fehlt ihm an komischer Kraft. Dies gilt auch von den Verabredungen der Lady Allworth mit Frank Wellborn, sowie von der Betrügerei Marwells, die beide plump genug sind. Wie den meisten Stücken des Dichters, fehlt es auch diesem an gleichmäßigem dramatischen Fluß und an Spannung. Er wendet der Charakterzeichnung zwar große Aufmerksamkeit, aber nicht immer im Geiste des Dramas zu.

The City-Madam geißelt die Hoffahrt der bürgerlichen Emporkömmlinge. Das Stück leidet daran, daß in der Comödie selbst wieder zu viel Comödie gespielt wird und es dieser dabei an wahrer Komik fehlt. John Frugal, um seine Familie zu prüfen, giebt vor in ein Kloster zu gehen und cedirt seinem heuchlerischen Bruder, jedoch nur zum Schein, sein ganzes Vermögen. Dieser, der bisher verschwenderisch gewesen war und sich zu Grunde gerichtet hatte, wird durch diese plötzliche Wandlung des Glücks aber geizig und hartherzig, während John's Frau und Töchter, gewitzigt durch die über sie nun verhängten Erfahrungen, ihre frühere Thorheit bereuen. Natürlich verändert das Abwerfen der von John Frugal vorgenommenen Maske die ganze Situation.

A very woman behandelt die Unergründlichkeit des weiblichen Herzens und den Sieg, den eben deshalb ein ausdauernder Liebesdienst über dasselbe erringt. Es gehört bis auf die Figur der Borachia zu den liebenswürdigsten Schöpfungen der Massinger'schen Muse.

Als eine im englischen Lustspiel dieser Zeit ganz eigenthümliche Erscheinung ist aber schließlich The great-duke of Florence zu bezeichnen, das unserem neueren feinen Conversationsstücke näher als irgend ein anderes derselben kommt. Spanischer Einfluß macht sich sowohl in der übertriebenen Auffassung des Königthums und der Unterthantreue, wie in der pretiösen Behandlung der Sprache geltend.

Der höfisch conventionelle Charakter, welchen hierdurch das Stück erhalten hat, sowie die Schwäche der eingemischten niedrig komischen Parthien beeinträchtigt die Wirkung dieses im Ganzen gelungenen Versuchs, das Lustspiel in eine höhere Sphäre zu heben. Vorzüglich ist die Exposition. La hermosa Alfreda enthält ein ähnliches, aber anders gewendetes Motiv. Auf die Aehnlichkeit mit Heywood's A maiden head well lost habe ich schon hinweisen können.

Ein kaum minder fruchtbarer Bühnenschriftsteller des späteren Theils dieses Zeitraums tritt uns in James Shirley*), geboren am 13. oder 18. Sept. 1596 zu London, entgegen. Seine erste Erziehung empfing er in der Merchant Taylor's Schule, worauf er 1612 die Universität Oxford bezog. Er wendete sich dann noch nach Cambridge, wo er Mitglied von St. Catharine Hall, Bachelor und Master of Arts wurde. Nach beendeten Studien trat er zur römisch-katholischen Kirche über. Nach seiner Uebersiedlung nach London (1624) ergriff er den Beruf eines play-wright. Hier scheint er bald in die Gunst des Hofes gekommen zu sein. Das erste uns von ihm bekannt gewordene Stück ist Love tricks or the school of compliment (1625). Ihm folgten 1626 die Tragödie The maid's revenge, welche schon Züge bedeutenden Talents zeigte, und das Lustspiel The brothers; 1628 das Lustspiel The witty faire und die Tragicomödie The wedding, in welchem Gratiana eine ähnliche Rolle wie Hero in Viel Lärm um nichts spielt; 1629 die Tragicomödie The faithful servant, beide sind reich an interessantem Detail; 1631 The traitor; eine romantische Tragödie mit geschichtlicher Grundlage, in welcher Lorenzino de' Medici die Hauptrolle spielt, ein Werk voll Kraft, Farbe und charakteristischem Leben; sowie Love's cruelty, in welcher der Dichter seine Kunst in der Schilderung dunkler, unheimlicher Leidenschaften bewährte; 1631 das Lustspiel Love in a maze; 1632 Hydepark; 1633 The bird in a cage und das mit Chapman gearbeitete Lustspiel The ball, eine persönliche, auf die Sucht Subscriptionsbälle ins Leben zu rufen (die damals sehr unglücklich ausfielen) gerichtete Satire; ferner The young admiral, ein mit großer An-

*) The dramatic works and poems of J. Shirley by Gifford and Dyce. 6 vol. 1833. Siehe auch den Artikel darüber in der Quarterly Review. April 1833. — Ward, a. a. O. II. 309. — Dodsley's Old Plays.

muth und Leichigkeit entworfenes romantisches Lustspiel, welches wegen seiner decenten Haltung von dem damaligen Master of Revels, als Ausnahme, sehr belobt wurde. Daß dies Shirley's besondere Tugend nicht war, beweist gleich sein nächstes Stück, The gamaster, nach einer Novelle des Malespina; es erfreute sich besonderen Beifalls, namentlich von Seiten des Königs. Ihm folgten 1634 das Lustspiel The example, welches weibliche Tugend verherrlicht, sowie The opportunity, 1635; The coronation, welches Fletcher zugeschrieben wurde, und The lady of pleasure; 1636 The duke's mistress; 1638 das Lustspiel The royal master; 1639 The gentleman of Venice und The politician; 1640 The doubtful heir; The constant maid und The humorous courtier; 1641 der von Webster's Duchess of Malfi beeinflußte Cardinal; 1642 The sisters und The court secret.

Eine besondere Erwähnung mögen das Miracle-play St. Patrick for Ireland (1640), das Moral-play Honoria and Mamnon (1640), die Pastorale Arcadia und die Maske The triumph of peace finden. Die beiden ersten beweisen, daß diese alten dramatischen Formen, wenn auch natürlich in veränderter Gestalt, immer noch fortlebten. Die letzte ist deshalb bemerkenswerth, weil sie den Luxus des damaligen höfischen Lebens charakterisirt. Sie wurde dem Könige von 16 Mitgliedern der 4 Inns of Court am 3. Februar 1634 zu Whitehall gegeben, wo diese in vier kostbaren Wagen, von zwei Wagen mit Pagen und Musikern und 100 Gentlemen zu Pferde begleitet einzogen. Der Einzug der Masken war also immer noch, wie zur Zeit Heinrichs VIII., üblich (s. S. 68). Ives und Lowes hatten den musikalischen Theil, Inigo Jones die Decoration übernommen. Die Gesammtkosten beliefen sich auf £ 20,000. Auch war diese Maske nicht ohne politische Bedeutung, da sie eine Demonstration gegen die von Prynne in seinem Histriomastix erhobenen Angriffe auf die Bühne und ihre Begünstigung von Seiten des Hofs bildete. Die Stimmung konnte freilich hierdurch keineswegs gebessert werden. Man suchte zwar die Augen gegen die mehr und mehr um sich greifende Unzufriedenheit, so lange man konnte, zu verschließen. Der Prolog Shirley's zu den Schwestern (April 1642) ist aber schon unter dem Eindruck der vollen Panik geschrieben, die London damals ergriffen hatte, denn hier heißt es bereits London is gone to York! Im September desselben Jahres wurde die erste Parlaments-Verordnung gegen den Bestand der Theater

erlassen, deren Schließung im ganzen Königreich hierdurch befohlen wurde. Shirley trat offen auf die Seite des Königs. Er folgte der Aufforderung seines Gönners, des Herzogs von Newcastle, in dessen Dienste zu treten. Der Herzog schrieb selbst gelegentlich Dramen und Shirley war seine rechte Hand dabei. Als sich der Herzog später nach dem Continente begab und die Sache des Königs dem Untergange zutrieb, fand Shirley Schutz bei Sir Thomas Stanley. Er widmete sich nun andren poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten, besonders grammatikalischen Studien und Uebersetzungen. 1646 veröffentlichte er einen Band seiner Gedichte. Auch war er an der 1647 erschienenen Ausgabe der Werke Beaumont und Fletcher's betheiligt, zu der er eine Einleitung schrieb. Die Restauration änderte an Shirley's Lage nur wenig. Obschon die Bühne viele seiner Stücke wieder aufnahm, wendete er ihr seine Thätigkeit nicht wieder zu, sondern fristete mit andren literarischen Arbeiten und mit Unterrichtgeben sein Leben. 1666 wurde er durch die große Feuersbrunst betroffen, der ein Theil Londons zum Raube fiel. Er starb an den Folgen des Schrecks an demselben Tage mit seiner Frau. Am 29. Oct. d. J. wurden sie auf dem Kirchhofe zu St. Giles in the Fields zusammen in dasselbe Grab gelegt.

Wäre Shirley durch die Revolution in seiner Bühnenthätigkeit nicht unterbrochen worden, so würde die Zahl seiner Werke sich sicher verdoppelt haben. Auch so noch gehört er zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit. Am meisten nähert er sich Beaumont und Fletcher an, die er in der Unsicherheit der Moral noch weit übertrifft. Der Einleitung zu ihren Werken nach müßte er sie noch hoch über Shakespeare gestellt haben. Eine Stelle im Prolog zu seinen „Schwestern“ läßt aber erkennen, daß dies wenigstens nicht immer seine Meinung gewesen ist. Hier bezeichnet er vielmehr Shakespeare als den Höhepunkt der dramatischen Bühne der Engländer. So wenigstens deute ich die nachstehende Worte:

> Think what you do; you see
> What audiences we have, what company
> To Shakespeare comes, whose mirth did once beguile
> Dull hours and buskin 'd made even sorrow smile;
> So lovely were the wounds, that men would say
> They could endure the bleeding a whole day.
> He has but few friends lately, think o' that
> He'll come no more and others have his fate.

Und nun erst wird Fletcher an zweiter, Ben Jonson an dritter Stelle genannt. Auch Webster und Ford, obschon er sie hier nicht nennt, haben großen Einfluß auf seine Dichtung gehabt.

Durch zwei Eigenthümlichkeiten unterscheidet sich Shirley von all' seinen Vorgängern: er erfand seine Fabeln meist selbst und wenn er ein by-plot in die Handlung mit aufnahm, blieb es dem Hauptmotiv doch völlig untergeordnet. Er zeigt in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine gewisse Vielseitigkeit, seine Sprache einen großen Reichthum an Bildern. Auch vereinte er die Eigenschaften des komischen, wie des tragischen Dichters in sich, wenn er auch letztere in stärkerem Grade besaß.

Auch William Rowley,*) dem wir schon wiederholt als Mitarbeiter anderer Dichter begegnet sind, mag hier noch genannt werden. Außer seinen Arbeiten mit Dekker, Heywood, Fletcher, Massinger, Webster, Ford, Day und Wilkins (hat man seinen Namen doch sogar mit dem Shakespeare's in Verbindung gebracht) kennt man von ihm allein noch folgende vier im Druck erschienene Stücke: die Lustspiele A new wonder, a woman never vext (1632), A match at midnight (1632), die Tragödie All's lost by lust (1633) und das Lustspiel A shoemaker a gentleman (1638). A woman never vext wird von Dyce für das beste Werk Rowley's erklärt, wie denn das Lustspiel sein eigentliches Feld gewesen sein mag. Malone giebt außerdem noch einige von ihm im Manuscript erhalten gebliebene Stücke an. Er blühte zur Zeit Jacobs I. 1610 wird er als ein Schauspieler der Truppe des Herzogs von York genannt. 1637 verheirathete er sich. Sein Todesjahr ist ebenso unbekannt, wie sein Geburtsjahr.

Eine ungleich größere Zahl dramatischer Arbeiten sind von einem anderen Dichter der Zeit, Richard Brome**), überliefert worden. Es sind deren 15, meist Sittencomödien, doch auch romantische Dramen. Von seinem Leben wissen wir nichts, als daß er um 1614 im Dienste Ben Jonson's stand, da er in der Einleitung zu dessen Bartholomew fair als des Dichters „man" angeführt wird. Wie lange

*) Siehe Dodsley's Old plays, der auch A new wonder, A woman never vext und A match at midnight abgedruckt hat.

**) The dramatic works of Richard Brome, London 1873. — Ward, a. a. O. II. S. 337.

er in diesem Verhältnisse blieb, ist ungewiß, doch wird man sich dasselbe überhaupt kaum als ein für Brome zu unwürdiges denken dürfen, da Jonson in dem Lobgedichte, welches er dessen 1632 erschienenen The northern lass vorgesetzt hat, ihn zwar als seinen faithful servant, zugleich aber (by his continew'd virtue) als seinen loving friend bezeichnet. Die Ausdrücke scheinen sehr abgewogen dabei. Es ist kaum zu zweifeln, daß das Beispiel und der Ruhm seines Herrn das in Brome schlummernde Talent geweckt hat. Jonson nennt sich selbst seinen Lehrer und rühmt von Brome's Stücken, daß sie die Beobachtungen derjenigen Gesetze der komischen Kunst zeigen,

Which I, your master, first did teach the age.

Brome war in der That nur ein glücklicher Nachahmer und hatte ein sicheres Bewußtsein von dieser Enge seines Talents. Er hielt sich nur für einen play-maker und leistete auf den Namen eines Dichters Verzicht. Laune und gesunder Menschenverstand sind die Eigenschaften, die er in hohem Grade besaß. Unter seiner Bescheidenheit lag übrigens ein gutes Theil Selbstbewußtsein versteckt; daher er in seinen Prologen und Epilogen gern die Gelegenheit wahrnimmt, lehrhaft zu werden und seine gelehrten Kenntnisse durch lateinische Citate zur Schau zu tragen. Er schilderte das Bürgerthum seiner Zeit und erhob sich nur selten über dessen geistiges Niveau, doch schlug er in einigen seiner Stücke, wie The northern lass, The English moor (1659 gedruckt), The love-sick court (1659 gedruckt), The queen's exchange (1657 gedruckt), The queen and concubine (1659 gedruckt) auch mit Glück einen pathetischeren Ton an. Sie nähern sich zum Theil den romantischen Dramen Massinger's. Von seinen Sittencomödien der Zeit seien The court beggar (1637 gedruckt), The Sparagus garden (1635 gespielt), A jovial crew or the merry beggars (1641 gespielt, 1652 gedruckt), The city wit or the woman wears the breeches (1653 gedruckt), A mad couple well match'd (1659 gedruckt) und The new academy or the new exchange (1653 gedruckt) hervorgehoben.

So reich die englische Bühne in diesem Zeitraum schon hiernach an dramatischen Spielen war, so liefen doch neben diesen, ihren bedeutendsten Dichtern noch eine Menge geringerer Bühnenschriftsteller her, von denen nur folgende genannt werden sollen: Cyril Tour-

neur mit seinen auf die Wirkungen des Schrecklichen ausgehenden Dramen The revenger's tragedy*) (gedruckt 1607), The atheist's tragedy (1612) und The nobleman; Nathanael Field (um 1590 geboren, um 1640 gestorben), der Mitarbeiter an Massinger's Fatal dowry, der in Ben Jonson's Bartholomew fair unter den Kindern of the revels mitwirkte und später den besten Schauspielern der Zeit zugezählt wurde, mit seinen Woman is a weather-cock (1612 gedruckt) und Amends for ladies (1618 gedruckt); Thomas Randolph, 1605 zu Newnham (Northamptonshire) geboren, 1634 gestorben, mit seinen academischen, witzig satirischen Lustspielen Aristippus (1630 gedruckt), The conceited pedler (1630 gedruckt), The jealous lovers (1632 gedruckt), The Muses looking-glass**) (1638 gedruckt) und Hey for honesty, down with knavery, einer Nachbildung des Aristophanischen Plutus (1651 gedruckt): William Cartwright, nach Lloyd 1615 zu Burford (Oxfordshire), nach Wood zu Nortway (Gloucestershire) 1611 geboren und 1643 als Proctor der Universität Oxford gestorben, gleich berühmt und beliebt seiner Gelehrsamkeit, Bildung und Unterhaltungskunst wegen, mit seinen phantastischen und dabei rhetorisch gekünstelten Tragicomödien: The royal slave (1636 gedruckt), The lady errant (1651 gedruckt), The siege (1651 gedruckt) und der im Jonson'schen Style geschriebenen Sittencomödie The ordinary,***) welches der Name eines Clubs in einer Londoner Taverne war; Thomas May, 1595 geboren, 1650 gestorben, der Geschichtsschreiber des langen Parlaments, mit den Tragödien Antigone (1631), Agrippina (1639) und Cleopatra (1639), sowie den Lustspielen The heir (1620 gespielt) und The old couple†) (1658 gedruckt); Jasper Mayne, 1604—1672, mit dem in Nachahmung Ben Jonson's geschriebenen Lustspiel The city match (1639); John Suckling (1608—1641) mit dem Lustspiel The goblins††) und den Tragödien Aglaura, Brenoralt und The sad one (Fragment), gedruckt 1646; Shakerley Marmion, 1602

---

*) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

**) In Dodsley's Old plays. Siehe hier auch den Lebensabriß.

***) Ebendaselbst, wo auch eine Notiz über sein Leben.

†) In Dodsley's Old plays, mit einer biographischen Notiz.

††) Ebendaselbst

bis 1639, mit den Lustspielen The Hollands Leaguer (1632), A fine companion (1633), The antiquary*) (1641); John Denham mit der rhetorisch-pathetischen Tragödie The sophy; Henry Glapthorn, ein Nachahmer Shirley's, von dem sich nicht weniger als neun Stücke erhalten haben, darunter Albertus Wallenstein (1639); Thomas Nabbes, mit den Tragödien Hannibal and Scipio (1635 aufgeführt, 1637 gedruckt), The unfortunate mother (1640 gedruckt), den Lustspielen Coventgarden (1632 aufgeführt, 1638 gedruckt), Totenham court (1639 gedruckt), The bride (1640 gedruckt) und der Maske Microcosmus (1637 gedruckt). Auch die Brüder Killegrew und William Davenant würden hier eine eingehendere Beachtung verdienen, wenn ich sie nicht in einem späteren Abschnitt noch zu berühren hätte. Davenant spielte freilich schon unter Carl I. eine bedeutende Rolle. In den in diese Zeit fallenden Stücken schloß er sich vorzugsweise Fletcher an.

Das academische Drama, welches noch immer an den Universitäten und Inn of Courts gepflegt wurde, hat auf die Entwicklung des Dramas in diesem Zeitraum fast keinen Einfluß ausgeübt, so daß es hier übergangen werden kann. Dagegen mögen von den Dichtern der Masken wenigstens die bedeutendsten erwähnt werden, weil die Pracht und Verschwendung, mit denen sie am Hof Carls I. ausgestattet wurden und die gelegentliche Betheiligung der Königin und der Herren und Damen vom Hofe daran bei den puritanischen Eiferern großen Anstoß erregten und die daraus entspringenden Collisionen zum Ausbruch der über England hereinbrechenden Katastrophe, welche auch die Vernichtung des Theaters zur Folge hatte, mit beitrugen. Ben Jonson, Shirley, Thomas Carew, Aurelian Townshead, Sir Aston Cokaine und Davenant waren die hauptsächlichsten Versorger des Hofs mit diesen Spielen. Eine besondere Hervorhebung werde aber nur den Masken John Milton's (1608—1674) wegen der übrigen Bedeutung des berühmten Mannes zu Theil, den zu würdigen indeß hier nicht der Platz ist. Es sind deren zwei: Arcades, wahrscheinlich 1634 zu Ehren der Gräfin Derby geschrieben und wegen des darin enthaltenen Lobes der Musik berühmt, und Comus zu Ehren des Earl of Bridgewater

*) In Dodsley's Old plays.

in demselben Jahre verfaßt. Letztere lehnt sich der Ben Jonson'schen Form der Masken zwar an, geht aber weit über diese an poetischer Bedeutung hinaus, indem sie zugleich, dem puritanischen Geist des Dichters entsprechend, eine moralische Tendenz verfolgt. Sie feiert den Sieg der Keuschheit in Gestalt eines schönen Mädchens, welches von den zügellosen Geistern der Nacht, Comus und seinen Gesellen, verfolgt wird, über die Macht der Versuchung. Auch in seinem spätesten Alter griff Milton noch einmal auf die dramatische Form zurück, indem er das academisch-lyrische Trauerspiel Samson Agonistes schrieb, welches die Grundlage des Händel'schen Oratoriums Samson wurde.

VII.

Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst von der Thronbesteigung Jacobs I. bis zur Restauration*).

Verwandlung der Adelstruppen in königliche unter Jacob I. — Sinken des historischen Dramas. — Politische Beschränkungen der Bühne. — Freierer Ton in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. — Die verschiedenen Schauspielertruppen Londons. — Schriften gegen die Bühne. — Der Histriomastix von William Prynne. — Verurtheilung des letzteren. — Die französische Truppe unter Floridor. — Untergang des altenglischen Theaters. — Gegenanstrengungen der Schauspieler. — Robert Cox und seine Monodramen. — William Davenant. — Theatereinrichtungen unter den ersten Stuarts. — Frauenrollen. — Nachrichten über einzelne Schauspieler: Richard Burbage, John Hemminge, Henry Condell, William Kempe, John Lovin, Joseph Taylor, Nathaniel Field, Edward Alleyn.

Jacob I. hatte schon in Schottland Gelegenheit genommen, seine Neigung für das Theater, trotz des Anstoßes, den dieselbe bei den Anhängern der schottischen Kirche erregte, öffentlich kundzugeben. Wenn er die im Jahre 1599 in Edinburg auftretenden englischen Schau-

*) Siehe darüber Malone, Historical Account of the Stage 2c. Basel 1800. — Collier (a. a. O.) — Derselbe, Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare 1846. — Derselbe, The diary of Philip Henslowe 1848. — Derselbe, Memoirs of Edward Alleyn 1841. — Derselbe, The Alleyn papers 1843. — Hazlitt, The English drama and stage 1869.

spieler auch nicht selbst dahin berufen haben sollte, so hat er ihnen doch jede Förderung zu Theil werden lassen. Auf seiner Reise nach England, 1603, bildeten theatralische Vorstellungen einen wesentlichen Theil der Festlichkeiten, die ihm der Adel bereitete. Am 7. Mai dieses Jahres hielt er seinen Einzug in London. Die Theater hatten bei dieser festlichen Gelegenheit ihre Vorstellungen seltsamer Weise unterbrochen oder unterbrechen müssen; vielleicht, weil es hierzu erst der Bestätigung ihrer Privilegien durch den neuen König bedurfte. Schon am 9. d. Mts. wurde ihnen diese ertheilt und nur zehn Tage später die Lord Chamberlainstruppe in die der players of the king's majesty verwandelt. „Laurentio Fletcher" und „Willielmo Shakespeare" scheinen damals an der Spitze derselben gestanden zu haben, da sie in dem Patente in erster Reihe genannt sind, erst dann folgen die Namen von „Richard Burbage, Augustine Philipps, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn und Richard Cowlye". Noch in demselben Jahre wurden die Schauspieler des Grafen Worcester in die of the Queen's Majesty verkehrt, wogegen die Admiralstruppe, an deren Spitze jetzt außer Alleyn auch Thomas Downton und Edward Juby standen, in den Dienst des Prinzen Heinrich und nach dessen Tode in den des Churfürsten von der Pfalz trat*). Jene spielte zunächst in Blackfriars und im Redbull-Theater in John's Street, diese im Fortune- und Curtain-Theater. Eine vierte Truppe ward aus den königlichen Kapellknaben gebildet, die nun den Namen der Children of her Majesty's revels erhielten. Sie wurden unter die Oberaufsicht Samuel Daniel's gestellt und Edward Kirman beauftragt, das Institut noch zu erweitern. Nach dem Tode der Königin gingen sie in den Dienst von Elizabeth, der Queen of Bohemia, Gemahlin des Pfalzgrafen, über. Anfänglich spielten sie im Blackfriars-Theater, wenn die players des Königs dieses mit dem Globe-Theater vertauschten, später siedelten sie nach Whitefriars über.

Diese Verwandlung der Adelstruppen in königliche darf aber nicht bloß aus der Neigung des Hofes zum Theater erklärt werden, es lag ihr zugleich, wie ich glaube, eine politische Absicht zu Grunde. Einem

*) Sie bestand noch außerdem aus Thomas Towne, William Byrde, Samuel Rowley, Charles Massy, Humphrey Jeffes, Edward Colbrande, William Parre, Richard Pryore, William Stratford, Francis Grace, John Shanke.

auf seine königliche Gewalt so eifersüchtigen Fürsten, wie Jacob, konnten die Wirkungen, welche die Bühne auf die Ansichten und Meinungen der Menschen auszuüben geeignet ist, nicht entgehen. Was lag da näher, als sich derselben in seinem Interesse zu bemächtigen? Gewiß aber mußte es dann klüger erscheinen, dies auf dem Wege von Wohlthaten und einer scheinbar freiwilligen Abhängigkeit, als auf dem des Zwanges durch gehässige Einmischungen und aufgedrungene Verordnungen zu erreichen. Auch mochte man hierdurch den Angriffen der Puritaner auf die Bühne am besten eine Rücksicht auferlegen zu können glauben, besonders wenn man zugleich den Grund zu gerechter Beschwerde so viel wie möglich entfernte. Auf Beides scheinen zwei Verordnungen mit berechnet gewesen zu sein, die man damals erließ. Nach der einen sollte fortan keine Person im Reiche mehr die Berechtigung haben, diejenigen, welche sich unter ihren Schutz stellten, der unmittelbaren Verfolgung durch die allgemeinen Gesetze des Landes zu entziehen; was natürlich auch auf die im Lande etwa noch herumziehenden Schauspieler des Adels Anwendung hatte. Die zweite v. J. 1605 aber untersagte den Schauspielern hinfort den Gebrauch des Namens Gottes, Christi und des heiligen Geistes, wie überhaupt jede Profanation der heiligen Schrift auf der Bühne. Inzwischen trugen jene Veränderungen doch auch die Gefahr in sich, daß Beschwerden gegen die Bühne zu Beschwerden gegen den Hof wurden und die Feindseligkeit gegen diesen in den Angriffen auf die Bühne eine bequeme Handhabe fand; was sich in der Folge verhängnißvoll genug erweisen sollte. Kaum minder verhängnißvoll zeigte sich aber auch der höfische Einfluß auf die Entwicklung des Dramas. Obschon dieses im Ganzen die volksthümliche Form und den volksthümlichen Ton bewahrte, gewann doch mehr und mehr ein Geist in ihm Raum, welcher den Anschauungen eines Fürsten entsprach, der sich für einen unmittelbar von Gott eingesetzten Stellvertreter desselben auf Erden betrachtete. Eine freiere Auffassung der großen historischen Charaktere und Ereignisse, der großen politischen Leidenschaften ward im Drama nun immer seltener. Das historische Drama, im strengen Sinne des Worts, starb mehr und mehr ab. Nur Shakespeare, Ben Jonson, Chapman, Heywood, Webster haben noch einige Dramen in diesem Sinne und Geiste geschrieben. Ford's Perkin Warbeck ist wohl der letzte größere Versuch darin. Daß dieses Absterben ein nothgedrungenes war, geht unter

Anderem aus einer Verordnung Jacobs I. hervor, welche den Dichtern verbot, irgend einen christlichen König der neueren Zeit auf die Bühne zu bringen.

Wagte es aber ein Dichter wie Middleton doch, diese Verordnung auf dem Wege allegorisch-satirischer Darstellung oder der Anspielung zu umgehen, so setzte er sich großen Gefahren aus. Sein Game at the chess war nicht das einzige Stück, welches Verbote und Ahndungen nach sich zog. So wurde 1617 ein Stück, welches den Marschall d'Ancre zum Gegenstand hatte, untersagt, am 11. Juli 1631 die Aufführung eines Massinger'schen Stückes beanstandet, welches die Entthronung des Königs Sebastian von Portugal durch Philipp II. behandelte, und 1638 erregte eine Stelle in dessen The king and the subject:

> Monies? We'll raise supplies what way's we please
> And force you to subscribe to blanks in which
> We'll mulct you as we shall think fit. The Caesars
> In Rome were wise, acknowledging no laws,
> But what their sword did ratify, the wives
> And daughters of the senators bowing to
> Their wills as deities

das Mißfallen des sich getroffen fühlenden Carls I. in dem Grade, daß er daneben bemerkte „This is too insolent and to be changed". Ein Vergleich der Massinger'schen Dramen mit denen Shakespeare's wird deutlich die veränderte Lage des Dichters in dieser Beziehung erkennen lassen. Es war daher nur zu natürlich, daß der den Anschauungen Jacobs I. und Carls I. verwandte Geist der damaligen spanischen Dichter und Dramatiker, mit seinen überstiegenen Begriffen von Königthum und Unterthanstreue, einen großen Einfluß auf das damalige englische Drama gewann. Dies wurde noch durch die engen Beziehungen gefördert, welche der englische Hof längere Zeit mittelst des Grafen Gondomar mit dem spanischen unterhielt. Viel trug aber auch der Einfluß der französischen Dichter bei, die jetzt ebenfalls sehr von Spanien bestimmt wurden.

Für diese Einschränkungen, welche das englische Drama damals auf politischem und historischem Gebiete erfuhr, erhielt es aber einen Ersatz in der Freiheit, mit der es sich auf dem des bürgerlichen Lebens, besonders in Bezug auf die geschlechtlichen Verhältnisse be-

wegen durfte. Hier ließ man jede Rücksicht auf die Beschwerden der puritanischen Eiferer fallen, die man auch selbst in einem gewissen Umfange der Verspottung mit preisgab. Doch scheint es lange nicht zu offenen Zerwürfnissen zwischen ihnen und dem Hofe darüber gekommen zu sein. Immerhin wußten sie einen im Jahre 1617 projectirten und bereits patentirten Theaterbau in Blackfriars zu hintertreiben; wogegen der Versuch des Londoner Gemeinderathes, die Spiele daselbst überhaupt zu unterdrücken, an dem Widerstande des Königs scheiterte, welcher das Mißvergnügen der puritanischen Partei auch noch durch die am 24. Mai 1618 erlassene Declaration erregte, welche, ohne Rücksicht auf ihre Gegenvorstellungen, die lawful plays, mit Ausnahme der bull- und bearbaitings, interludes and bowlings, im ganzen Königreiche auch Sonntags und Wochenfeiertags nach beendetem Gottesdienste gestattete. Ob die puritanische Partei bei den Tumulten die Hand mit im Spiele hatte, welche die Lehrbuben Londons an der Fastnacht des Jahres 1616 herbeiführten, indem sie den alten Gebrauch, an diesem Tage einen Sturm auf die Freudenhäuser der Stadt zu machen, auch auf das Cockpit-Theater mit ausdehnten, ist nicht zu erkennen.

Der Brand des Globe-Theaters im Jahre 1613 hatte einen Neubau desselben zur Folge gehabt. Es scheint, daß die königliche Truppe inzwischen das Hope-Theater bezogen hat. Später wurde es von den Schauspielern der Lady Elizabeth benutzt, die, bald darauf in den Dienst ihres Gatten übergingen, während sie selbst nach dem Tode der Königin die Children of her Majesty's revels übernahm. 1615 war auch noch die Truppe des Prinzen Charles entstanden, bei der sich John Daniel auszeichnete. Fünf Jahre später, als das Globe-Theater, am 15. December 1621, brannte das Fortune-Theater ebenfalls ab. Zu dieser Zeit bestanden fünf Theater-Gesellschaften in London*). Aus der Liste des Sir George Buc, der 1610 Tilney im Amte eines Master of the Revels gefolgt war, geht hervor, daß Shakespeare jetzt nur noch wenig bei Hofe gespielt wurde. Von 88 Vorstellungen des Jahres 1621 fallen auf ihn nur vier.

Am 27. März 1625 bestieg, nach dem Tod seines Vaters, Carl I. den englischen Thron. Obschon ungleich liebenswürdiger, geistvoller,

*) Auch Prynne giebt 1633 noch fünf Gesellschaften und eine im Entstehen begriffene an.



gebildeter, als dieser und in seinem Privatleben geradezu musterhaft, besaß er doch Eigenschaften, die ihm bei dem überspannten Begriffe vom Königthum, den auch er von demselben ererbt hatte, verhängnißvoll wurden: die Neigung zu Heimlichkeit und zu Wortbrüchigkeit. Wie sein Vater war auch er ein Feind des Puritanismus, hing aber nicht wie dieser mit pedantischer Ausschließlichkeit der bischöflichen Hochkirche an, sondern neigte vielmehr unter dem Einflusse seiner Gemahlin, einer französischen Prinzessin, dem Katholicismus zu.

Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung bestätigte Carl I. die den Schauspielern von seinem Vater ertheilten Bestallungen*). Er besaß auch mehr Kunstsinn als dieser, liebte nicht nur das Theater, sondern suchte überhaupt alle Künste zu fördern, worin er sich mit der Neigung seiner Gemahlin begegnete. Wenn diese sich gelegentlich selbst mit ihren Damen an den höfischen Festspielen und Masken betheiligte, so führte sie damit nicht gerade eine Neuerung ein. Schon vor ihrer Ankunft in England war dies unter der Königin Anna üblich gewesen. So wurde 1617 bei Hof eine Maske gespielt, an welcher neun Damen vom höchsten Range betheiligt waren. Allerdings aber wurden die Aufführungen dieser Art jetzt immer häufiger, reicher und kostspieliger.

Im Jahre 1629 kam endlich der schon 1613 patentirte Neubau eines Theaters in Blackfriars zur Ausführung. Er wurde das Salisbury-Court-Theater genannt und zunächst von den Children of the king's revels bezogen, später aber von der Truppe des Prinzen Charles benutzt**). In diesem Jahre erschien auch eine französische Schauspielertruppe in London, welche Frauen zu Mitgliedern hatte, und Veranlassung gab, daß solche zum erstenmal auf der Londoner Bühne erschienen. Sie spielte zuerst in Blackfriars, dann im Redbull, zuletzt im Fortune, wurde aber bei großem Andrang jedes Mal ausgepfiffen,

---

*) Die King's servants bestanden damals aus John Hemmings, Henry Condell, John Lowen, Joseph Taylor, Richard Robinson, Robert Benfield, John Shanks, William Rowley, John Rice, Edward Swanston, George Birch, Richard Sharpe und Thomas Pollard.

**) Dieselbe bestand um 1632 aus William Browne, Ellas Worth, Andrew Keyne oder Cane, Mathew Smith, James Sneller, Henry Gradwell, Thomas Bond, Richard Fowler, Edward May, Robert Huyt, Robert Stafford, Richard Godwin, John Wright, Richard Fouch, Arthur Savill und Samuel Mannery, von denen die sechs letzten weibliche Rollen spielten.

was wohl auf puritanischen Einfluß zurückgeführt werden darf, der sich in seiner Feindseligkeit gegen die Bühne jetzt auch in anderer Weise geltend machte. Schon 1625 war dem Parlamente ein Tractat über Bühnenspiele (Treatise of Stage-plays) überreicht worden, um die Aufmerksamkeit desselben auf den Mißbrauch der Theater zu lenken und zum Einschreiten dagegen aufzufordern. Es war eine mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit geschriebene Schrift, die aber keinen weiteren Erfolg hatte, als das erneute Verbot der Spiele an Sonntagen. 1631 wurde von den Churchwardens und Constables of Blackfriars an Bischof Laud eine Bittschrift gerichtet, welche auf Abstellung der durch die Theatervorstellungen in Blackfriars veranlaßten Uebelstände und Unordnungen antrug. Collier theilt aus diesem Jahr auch noch einige Schriftstücke mit, aus denen hervorgeht, daß der Lord Bischof von Lincoln, welcher in seinem Hause Sonntags eine Theatervorstellung abhalten ließ, und mehrere Edelleute, die an ihr Theil nahmen, zu kirchlichen Strafen verurtheilt wurden. Ungleich folgenreicher aber wurde die Veröffentlichung einer anderen von langer Hand vorbereiteten, trotz ihrer Umfänglichkeit von Gelehrsamkeit strotzenden Schrift gegen die Bühne, der Histriomastix, the player's scourge von William Prynne, einem utter barrister (außer den Schranken plaidirenden Advokaten) von Lincoln's Inn (1632). Dieses Buch ist systematisch in Theile (Acte und Scenen) geordnet, die dann und wann durch einen „Chorus“ von Betrachtungen unterbrochen werden. Obschon im Ganzen in einem ruhigen, trockenen Tone gehalten, nimmt der Verfasser doch gelegentlich einen um so wirksameren emphatischen, eifernden Aufschwung. So sehr er in der Literatur über das Theater bewandert war, so wenig scheint er sich um die dramatische Literatur, besonders die seines Landes und seiner Zeit selbst gekümmert zu haben. Nachdem er alles angeführt, was gegen und für das Theater und Drama geschrieben worden, und jenes zu erhärten, dieses zu widerlegen gesucht, gelangt er endlich zu dem Schlusse, daß die Bühnenschriftstellerei dem Christenthum zuwider und die schauspielerische Thätigkeit unrecht und schandbar sei. Es war klar, daß zu einer Zeit, da das Theater fast ganz unter dem unmittelbaren Schutze des Königs und Hofes stand, die Verurtheilung desselben auch diese mit treffen mußte. Dies schien aber besonders noch mit folgenden Stellen der Fall, die sich zunächst nur auf die früher erwähnten französischen

Schauspielerinnen bezogen, aber auf die bei Hof spielenden Damen, an ihrer Spitze die Königin, zugleich ein beleidigendes Licht warfen. Sie lauteten: Some French women or monsters rather in Michaelis term 1629 attempted to act a French play at the playhouse in Blackfriars, an impudent, shameful, unwomish, graceless, if not more than whorish attempt" — sowie: „and dares then any christian woman be so more than whorishly impudent as to act, to speak publiquely on stage (per chance in man's apparell and cut hair) in presence of sundrie men and women?" Diese Stellen, dem Hofe denuncirt und als Majestätsbeleidigung aufgefaßt, wurden die Veranlassung zu einer Klage, wegen welcher Prynne vor die Sternkammer gefordert wurde.

Man hat zwar behauptet, Prynne habe an eine Beleidigung der Königin nicht gedacht. Aber ebensowenig wie ein Mann seines Berufs in Zweifel sein konnte, daß sein ganzer Angriff auf das Theater als eine Beleidigung des Hofs aufgefaßt werden mußte, konnte er darüber in Zweifel sein, daß jene Stellen in einem solchen Sinne wenigstens gedeutet werden könnten. Gewiß ist nicht anzunehmen, daß Prynne, der Allem nachgegangen, was je gegen das Theater gesagt worden ist, von den höfischen Spielen gar nichts gewußt habe. Es war ihm sicher ebenso gut bekannt, daß die Königin und ihre Damen sich gelegentlich daran betheiligten, als daß erstere die französische Truppe, welche Prynne so großen Anstoß gab, in ihren besonderen Schutz genommen hatte. Auch war die Spannung zwischen dem Hof und der puritanischen Partei damals schon eine zu große, als daß man das Prynne'sche Buch lediglich als einen Angriff auf die Bühne ansehen könnte. Denn damals hatte sich Carl I. mit dem Parlamente, das er dreimal aufgelöst und seit März 1629 nicht wieder berufen hatte, bereits ganz überworfen. Er führte trotz der nur eben gewährleisteten und zum Gesetz erhobenen Petition of rights eine ganz absolutistische Regierung, schrieb willkürlich Steuern aus und ließ sie gewaltsam eintreiben, errichtete Gerichtshöfe, welche nach willkürlich zum Gesetze gemachten Verordnungen richteten.

Der Proceß, welcher Prynne jetzt gemacht wurde, war nur ein weiterer Schritt auf diesem abschüssigen Wege der Willkür. Denn wenn dieser mit seinem im puritanischen Eifer geschriebenen Buche den König und die Königin auch wirklich zu treffen beabsichtigt hätte, würde es

doch immer noch klüger gewesen sein, die Miene anzunehmen, als ob man es gar nicht bemerkte, oder es doch unter seiner Würde hielte, davon Notiz zu nehmen. Die über Prynne verhängte Strafe war ebenso grausam wie willkürlich. Sein Buch wurde vom Henker verbrannt, er selbst zum Verlust beider Ohren, zu einer Geldbuße von £ 5000 — und zu lebenslänglichem Gefängniß verurtheilt. Längere Zeit schien es, als ob man mit dieser Verurtheilung den oppositionellen Geist nur habe schrecken, sie aber nicht zur Ausführung bringen wollen. Ja, man erwartete schon allgemein die Begnadigung, als plötzlich, im Mai 1634, das Urtheil mit größter Härte vollzogen ward. Prynne wurde an zwei verschiedenen Tagen, mit je einem seiner Ohren an den Schandpfahl genagelt, öffentlich ausgestellt und dann von demselben abgeschnitten. Wie so Viele, welche in diesen Jahren eine willkürliche grausame Behandlung erfuhren, wurde auch er erst durch das lange Parlament wieder befreit, in dem er dann als unversöhnlicher Gegner des Königsthums wirkte.

Es fehlt in den Dramen und Prologen der Zeit nicht an Anspielungen auf dieses Ereigniß. Die dramatischen Dichter standen dann immer auf Seiten des Königs, da sie in Prynne den erklärten Feind ihres Berufs sahen. Wie sehr sich Einzelne von ihnen hierbei von einem kleinlichen, unedlen Eifer hinreißen ließen, beweist die Widmung an Master William Prynne, welche Shirley seinem A bird in a cage vorgesetzt hat. Auch sahen wir schon, in welche Kosten die Gentlemen der verschiedenen Inns of Court sich warfen, um gegen Prynne und die von ihm, als einem Beamten derselben, ausgegangene Beleidigung des Königs durch Ausrichtung der auch wieder von Shirley geschriebenen Maske The triumph of Peace öffentliches Zeugniß abzulegen.

Die theatralischen Vergnügungen des Hofs wurden überhaupt mit noch gesteigertem Glanze fortgesetzt. Im Frühling 1635 kam auch die französische Schauspielergesellschaft unter Floridor wieder — wie es scheint auf besonderen Wunsch der Königin; wenigstens erfreute sie sich des Schutzes derselben in dem Maße, daß Sir Herbert, der Master of the Revels, auf die übliche Abgabe verzichtete, die ihm in der Regel für die Erlaubniß-Ertheilung zufiel, weil er sich hierdurch die Königin, seine Gebieterin, zu verpflichten gedachte. Ob diese Spieler, welche diesmal nicht nur bei Hofe, sondern auch öffentlich mit großem Beifall auftraten, wieder Frauen mit sich geführt, wissen wir nicht.

Daß ihrer nirgend Erwähnung geschieht, ist bei der Zufälligkeit und Dürftigkeit der uns von all diesen Dingen gewordenen Nachrichten aber ebensowenig ein Gegenbeweis, als der Beifall des Publikums, da die puritanische Partei durch das an Prynne vollzogene Urtheil wohl etwas eingeschüchtert worden war. Jedenfalls spielten am 21. December d. J. die Damen der Königin die französische Pastorale Floriméne.

Auch eine spanische Truppe erschien, wir wissen jedoch nicht mit welchem Erfolge. Gleichzeitig spielten noch folgende englische Truppen in London: Die King's Servants unter Lowen und Taylor im Globe- und Blackfriars-Theater; die Queen's Servants unter Christopher Beeston im Cockpit zu Drury-Lane*), die Prince's players unter Joseph Moore und Andrew Kane im Fortune-Theater zu Golding-Lane; die Children of the Revels unter William Blagrave im Red-bull und die Salisbury-Court-Company unter Richard Heton. Etwas später erwarb Beeston das Privileg, selbständig eine Schauspieler-gesellschaft bilden zu dürfen, welche unter dem Schutze des Königs und der Königin stand, sich aber gewöhnlich mit dem Namen von „Beeston's boys" bezeichnet findet. Henry Turner wurde für ihn an die Spitze der Queen's Servants gestellt. 1640 ging Beeston wegen Widersetzlichkeit seines Amtes verlustig. An seine Stelle trat Davenant.

Am 6. Januar 1642, dem Tage, an welchem Carl I. durch sein wortbrüchiges und gewaltthätiges Verfahren im Parlamente den Bruch zwischen sich und diesem zu einem unheilbaren machte, fand die letzte theatralische Vorstellung bei Hofe statt. Man gab zu Whitehall The scornful lady. Nur der Prinz aber war anwesend. Die letzten Einzeichnungen Sir Herberts datiren vom Juni d. J. Sie lauten:

„Erhalten von Mr. Kirke für ein neues Stück, welches ich wegen der darin enthaltenen Zoten und Unanständigkeiten beanstandet habe . £ 2
Erhalten von Mr. Kirke für ein anderes Stück, The Irish Rebellion genannt, am 8. Juni 1642 . . . . £ 2

---

*) Es gehörten damals zu ihnen: William Sherlock, John Summer, George Stutfield, William Allen, Hugh Clerke, Robert Axen, Anthony Turner, Michael Bowyer, John Page, Ezechiel Fenn, Theophilus Bird, Richard Perkins und wahrscheinlich Christopher Goad, William Robinson und Wilbraham.

Hiermit endet meine Erlaubnißertheilung zur Aufführung von Theaterstücken, denn der Krieg begann im August."

Am 22. September fand das erste Gefecht statt. Bereits im März hatte sich Carl I. aus London entfernt. Er war nach York übergesiedelt. Am 2. September hatte das Parlament die erste Verordnung gegen die dramatischen Spiele erlassen. Sie lautete:

„Da der betrübende Zustand des in Blut getauchten Irlands und die trostlosen Verhältnisse Englands, welchem der Bürgerkrieg mit einer Wolke von Blut droht, alle Mittel aufbieten heißen, den Zorn Gottes zu dämpfen und abzuwenden, der sich in diesen Gerichten verkündet, und deshalb Fasten und Beten, die sich oft heilsam dagegen erwiesen, auch unlängst und noch jetzt wieder angeordnet worden sind, die öffentlichen Vergnügungen sich mit diesen Bedrängnissen aber ebensowenig vertragen, wie Bühnenspiele mit der Zeit der Buße, da diese eine ernste und fromme Feierlichkeit ist, jenes aber Unterhaltungen sind, denen nur zu oft der Charakter lasciver Lustigkeit und des Leichtsinns eigen, so ist es von den versammelten Lords und Gemeinen des Parlaments für zuträglich erkannt und verordnet worden, daß, so lange die traurigen Ursachen und das Bedürfniß der Kasteiung andauern, Bühnenspiele nicht mehr stattfinden sollen, sondern verboten sind."

Die Schauspieler hatten auch selbst das Gefühl, daß ihre Zeit jetzt vorüber sei, daß diese mit der Sache des Königs stehen oder fallen werde. Ein großer Theil ergriff zu ihrer Vertheidigung die Waffen. Die übrigen zogen sich meist von London zurück. Ganz scheinen die Spiele zwar nie aufgehört zu haben. Wie sehr der Schauspielerstand aber damals zu leiden hatte, geht aus folgenden 1643 erschienenen Schriften hervor: „Certaine propositions offered to the consideration of the honourable houses of parliament“ und „The actors' remonstrance or complaint for the silencing of their profession and banishment from their several play-houses“. 1646 scheinen die Spiele aber doch schon wieder so hervorgetreten zu sein, daß eine neue verschärfte Verordnung gegen dieselben nothwendig wurde (22. Oct.). Sie war von der äußersten Strenge. Gleichwohl schreckte auch sie von Versuchen nicht ab, so daß schon am 9. Februar 1647 ein dritter Erlaß erfolgte, welcher bestimmte, daß alle Theater niederzureißen und alle Spieler als Strolche zu behandeln seien, so zwar, daß jede erste Uebertretung mit öffentlicher Peitschung, jede Wiederholung aber als Rückfall eines Unverbesserlichen bestraft würde. Jeder Zuschauer wurde in die Buße von 5 Sh. verurtheilt. Nichtsdestoweniger dauerten auch

jetzt die Uebertretungen fort. 1649 fanden heimliche Darstellungen von Schauspielen in den Häusern der Vornehmen in London statt. Lord Hatton und Lady Holland scheinen dieselben hauptsächlich begünstigt zu haben. Der junge Schauspieler Goffe, welcher im Blackfriars-Theater Frauenrollen gespielt, war der Arrangeur dieser Spiele und vermittelte die Einladungen an die Schauspieler und Zuschauer, was nicht ohne Gefahr war. Das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit war ein so großes und allgemeines, daß die Behörden demselben endlich, wenn auch in beschränktester Weise, Rechnung trugen und bei besonderen festlichen Gelegenheiten, sowie während der Jahrmärkte, die Aufführung einer Art Farcen gestatteten, die nur von einem einzigen Darsteller vorzutragen waren. Ein gewisser Robert Cox erwarb darin eine große Berühmtheit. 1672 erschien bei Kirkman eine Sammlung derartiger Spiele unter dem Titel The wits or sport upon sport (1809 neu aufgelegt). Es sind meist Scenen aus Fletcher'schen Stücken. Sie waren es vielleicht auch die Cromwell bei dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Frances geduldet, während er Shakespeare streng in die Acht erklärte. 1656 aber erlangte William Davenant die Erlaubniß zur Einführung seiner musikalisch-declamatorischen Unterhaltungen, welche den Uebergang zur Restauration des Theaters bildeten.

Die Theaterverhältnisse und Bühneneinrichtungen waren unter den beiden ersten Stuarts im Wesentlichen noch die früheren geblieben. Die Häuser gehörten noch immer Privatpersonen an, welche für Darleihung derselben bestimmte Antheile von den Einnahmen bezogen, und die Schauspieler spielten wie früher theils auf Antheile (sharers), theils wurden sie zeitweise honorirt (hired men). Im Jahre 1635 hatte z. B. Cuthbert Burbage 3½ Antheile, Mrs. Robinson, die Wittwe Winifried Robinson's, mit ihrem Sohne William ebenfalls 3½ Antheile, die Wittwe Condell und Taylor aber je zwei. Wahrscheinlich bezogen sie diese Antheile abgesehen von ihren etwaigen Leistungen als Schauspieler; als solche erhielten sie wohl, wie alle anderen auf Antheil spielenden Schauspieler, je nach ihrer Brauchbarkeit, einen halben oder ganzen Antheil oder auch darüber.

Was die Scenerie betrifft, so wurden bei Hofe und wahrscheinlich auch bei den Vornehmen nicht nur die Masken, sondern auch einzelne Schauspiele mit Decorationen und scenischen Verwandlungen zur

Darstellung gebracht. Auf den öffentlichen Bühnen kamen sie aber nur in beschränktester Weise zur Anwendung. Man scheute sie hier schon der Kosten wegen.

Frauenrollen wurden auf den öffentlichen Bühnen bis zuletzt von Knaben und jungen Männern gegeben. Wenn hier auch Frauen aufgetreten sein sollten, worauf ein paar Schriftstellen hindeuten, so ist es sicher nur ausnahmsweise geschehen. Unter den Namen der angestellten Schauspieler begegnen wir auch nicht einem Frauenmann, Robinson, Burt, Clun und Hart — der spätere berühmte Heldenspieler — zeichneten sich in der letzten Zeit als Darsteller weiblicher Rollen aus.

Ueber die Entwicklung der Schauspielkunst liegen nur dürftige Nachrichten vor, so sorgfältige Forschungen auch über die äußeren Lebensschicksale einzelner Schauspieler angestellt worden sind. Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, daß auch die Darsteller mehr und mehr von ihrem großen Styl einbüßten und eine mehr genrehafte, porträtartige Kunst an die Stelle desselben trat. Die Gelehrten haben sich bei den Forschungen auf diesem Gebiete fast ganz auf die Darsteller der Shakespeare'schen Dramen, der Shakespeare'schen Zeit beschränkt. Collier hat ihnen ein ganzes Buch gewidmet. Die Grundlage dazu bot die Folioausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Hemminge und Condell, welche ein Verzeichniß jener Spieler enthält. Man findet hier folgende Namen. William Shakespeare, Richard Burbage, John Hemmings, Augustin Phillips, William Kempe, Thomas Poope, George Bryan, Henry Condell, William Sly, Richard Cowly, John Lowine, Samuel Croß, Alexander Cooke, Samuel Gilburne, Robert Arnim, William Ostler, Nathan. Field, John Unterwood, Nicholas Tooley, William Ecclestone, Joseph Taylor, Robert Benfield, Robert Goughe, Richard Robinson, John Shankes, John Rice. — Collier bemerkt jedoch, daß einige Weglassungen nachweisbar sind, wie ja z. B. der Name Lawrence Fletcher's fehlt.

Richard Burbage war der Sohn des dem Warwickshire entstammenden Schauspielers James Burbage. Als Schauspieler kommt sein Name zuerst 1588 beziehendlich seiner Darstellung in den Seven deadly sins vor. Wenn die von Collier producirte, aber angezweifelte Funeral Elegy on the death of the famous actor Richard Burbage ächt wäre, so würde er Hamlet, Romeo, Prinz Heinrich, Antonius, Macbeth, Brutus, Shylock, Lear, Perikles, Othello von Shakespeare,

Eduard II. von Marlowe, Antonio in Marston's Antonio and Mellida, Vendice in Cyrill Tourneur's Revenger's Tragedy, Brachiano in Webster's White Devil, Frankford in Heywood's A Women killed with Kindneß, Philaster in Beaumont und Fletcher's gleichnamigem Drama und Marston's Malcontent gegeben haben. Hiervon abgesehen wissen wir wenigstens mit Sicherheit, daß er Hamlet, Richard III., Herzog Ferdinand in der Ducheß of Malfi und in Ben Jonson's Every man in his humour, Sejanus, Volpone, Epicoene, Alchymist und Catilina gespielt. In der Hauptsache dürften aber die Angaben der Funeral Elegy zutreffend sein, da Burbage ganz allgemein neben Alleyn als der größte Darsteller seiner Zeit gerühmt wird und Flecknoe, der ihn freilich selber nicht sah, doch viel von ihm aus dem Munde der Zeitgenossen gehört hat, seine Proteusnatur als Schauspieler besonders hervorhebt. Auch Richard Baker berichtet von ihm als einem Darsteller „as no age must ever look to see the like“. Die hier genannten Rollen dürften daher nur einen Bruchtheil seines Repertoires bilden. In jener Elegie aber heißt es unter anderem von ihm:

How did his speech become him, and his pace
Suit with his speech and every action grace
Them both alike, whilst not a word did fall
Without just weight to ballast it with all,

sowie:

Oft have I seen him play his part in jest
So lively, that spectators and the rest
Of his sad crew, whilst he but seem'd to bleed
Amazed thought even then he died in deed.

Burbage gehörte zu den Hauptbesitzern des Globe- und des Blackfriars-Theaters. Er erwarb ein Vermögen, das ihm an 300 £ Revenuen gewährte und starb im März 1618—19 (wahrscheinlich am 13., da er am 16. begraben wurde) wie Chalmers sagt an der Pest, nach Collier's Vermuthung aber in Folge eines Schlagflusses in seinem Hause in Holywell Street zu London.

John Heminge (auch Hemming, Hemmings geschrieben) stammte ebenfalls aus dem Warwickshire. Er betrieb neben seinem Schauspielerberuf ein Krämergeschäft. Zuletzt scheint er Mitbesitzer der beiden Theater gewesen zu sein, da er seinen Erben Antheile an ihnen hinter-

ließ. Er starb 1630 in Aldermansbury. Von seiner Schauspielerthätigkeit wissen wir nichts, als daß er in den meisten Stücken Ben Jonson's mitgewirkt hat. Jedenfalls gehörte er lange zu den hervorragenderen Darstellern des Globe-Theaters und verdient schon allein wegen seines Antheils an der Herausgabe der Werke Shakespeare's eine dankbare Erinnerung.

Dies gilt auch von Henry Condell (auch Cundall geschrieben). Von seinen Lebensverhältnissen wissen wir nur, daß er später ebenfalls Antheil an beiden Theatern gehabt. Auch besaß er ein Landhaus in Fullham, in welchem er 1627 im December gestorben ist. In Webster's Ducheß of Malfy gab er den Ferex, die einzige Rolle, welche uns namentlich von ihm bekannt worden ist. Auch in den Stücken Ben Jonson's und in den Deadly Sins wirkte er mit.

William Kempe war der Nachfolger Tarlton's im Fache der Clowns und erreichte diesen als unübertrefflich gefeierten Komiker sehr rasch in der Gunst des Publikums. Man glaubt jedoch, daß die gegen die Extempore's der Narren gerichtete Stelle im Hamlet sich auf ihn bezogen habe, der damals vorübergehend die Truppe des Globe-Theaters verlassen hatte. Er spielte unter Anderem den Dogberry in Viel Lärm um Nichts und den Peter in Romeo und Julia. Auch in Ben Jonson's Every man in his humour wird er als Darsteller angeführt. Eine besondere Berühmtheit errang er im Vortrag der Tanzlieder und Jiggs. Er scheint 1609 bereits todt gewesen zu sein.

John Lowin (Lowine, Lowye, Lowen), 1576 geboren, gehörte wahrscheinlich um 1602 zu den Schauspielern des Grafen Worcester, doch muß er nur kurze Zeit später zur Truppe des Königs getreten sein, da er 1604 hier als Darsteller von Marston's Malcontent aufgeführt wird. Er spielte die Titelrolle im Volpone, den Mamnon im Alchymisten, den Morose in The silent woman, den Bosola in der Ducheß of Malfi, sowie in Sejanus und Catilina. Auch Falstaff, Heinrich VIII. und Hamlet soll er gegeben haben. 1619 wird er als Dritter der Gesellschaft und später als Haupt derselben genannt. In der Revolution verlor er sein ganzes Vermögen und suchte durch literarische Arbeiten sein Leben zu fristen. Er gehört zu den Herausgebern der Beaumont-Fletcher'schen Werke. 1658 starb er als Gastwirth zu Brentford.

Nicht minder berühmt war sein 1585 zu London geborener College Joseph Taylor. Er taucht zuerst bei der Truppe der Prinzessin Elizabeth auf. 1613 stand er an deren Spitze. Wahrscheinlich hatte er bei Henslowe begonnen. Etwas später erscheint er an der Spitze der Truppe der Prinzen Heinrich und Charles. Zur königlichen Truppe kann er vor 1619 nicht getreten sein, da er in diesem Jahr, aus welchem ein Mitgliederverzeichniß vorliegt, noch nicht mit aufgeführt wird. 1622 spielte er aber bei ihr den Ferdinand in der Ducheß of Malfi. Man rühmt ihn als Hamlet, Jago, Arbaces (King and no King). Mit Lowen und Swanston stand er längere Zeit an der Spitze der königlichen Truppe. Er war Theilhaber des Globe-Theaters und erhielt 1639 das Amt eines Yeoman of the revels. Auch er verlor in der Revolution sein Vermögen und war ebenfalls an der Herausgabe der Beaumont-Fletcher'schen Werke betheiligt. 1653 soll er zu Richmond gestorben sein.

Nathaniel Field, den wir als Dichter schon kennen lernten, begann seine theatralische Laufbahn bei den Children of the Revels. Er gehörte hier zu den Darstellern von Cynthia's Revels, des Poetaster, der Epicoene und von Bartholomew fair. Auch wird er anfangs als einer der vorzüglichsten Darsteller von Frauenrollen gerühmt. 1619 gehörte er noch zur königlichen Truppe. Von da an verliert sich fast jede Spur von ihm. Chapman preist ihn als Bussy d'Ambois. Später gehörte Othello zu seinen vorzüglichsten Rollen. Er starb im Februar 1632. Auch Gough, Cook und Robinson zeichneten sich und zwar zunächst in weiblichen Rollen aus. Letzteren lobte Ben Jonson in seinem The devil an ass. Später excellirte er im Fach der Charakterrollen. Er spielte z. B. den Cardinal in The Ducheß of Malfi.

Weniger noch wissen wir von den Lebensschicksalen der Schauspieler der übrigen Truppen mit Ausnahme Alleyn's, über welchen Collier ein ganzes Buch veröffentlicht hat, das aber über seine schauspielerische Thätigkeit nur wenig Aufschluß giebt. Edward Alleyn war am 1. September 1566 in London geboren, wo sein Vater ansässig war. Wann er zur Bühne kam, wissen wir nicht, wohl aber, daß er um 1592 bereits eines hohen Rufes als Schauspieler genoß, da zu dieser Zeit Thomas Nash in seinem Pierce Pennyleß von ihm sagt: „Nicht Roscius, noch Aesopus, diese vorchristlichen bewunderten Schau-

spieler, können den wunderbaren Ned Allen in ihren Darstellungen übertroffen haben.“ Er reiht ihn den berühmtesten Schauspielern der Zeit, Tarlton, Knell, Bentley, an. Sonst wissen wir nur, daß er in Greene's Orlando furioso, in Marlowe's Juden von Malta und in dessen Tamerlan die Titelrollen gespielt. Er gehörte der Truppe des Lord Admirals an und stand schon lange an der Spitze derselben, als diese in die Dienste des Prinzen Heinrich trat. Durch seine Bekanntschaft mit Henslowe und seine Verheirathung mit dessen Stieftochter Joan Woodward wurde er in die Theaterspeculationen dieses Mannes gerissen, mit dem er sich associirte. Er errichtete mit ihm das Fortune-Theater, besaß Antheile an noch verschiedenen anderen Theaterunternehmungen, in späterer Zeit sogar am Blackfriars. Im Jahre 1598 scheint er sich vorübergehend von der Bühne zurückgezogen zu haben, mit der Eröffnung des Fortune-Theaters aber tritt er wieder als Darsteller auf. Zu dieser Zeit hatte er bereits ein beträchtliches Vermögen erworben, das er immer wieder zu neuen Unternehmungen verwendete. 1606 baute er das neue Theater von Paris Garden. Auch in Dulwich kaufte er sich in demselben Jahre noch an. Ob er schon damals an die Errichtung des Collegs daselbst dachte, ist ebenso ungewiß, als, was ihn zu dieser Unternehmung bestimmte. Daß er durch abergläubische Furcht dazu veranlaßt worden sei, ist jedenfalls nur eine Fabel. Wohl aber stand dieses Unternehmen im Zusammenhang mit seinem Rücktritt von der Bühne, der bei Henslowe's Tode (Anfang 1616) schon länger vollzogen war, ohne daß wir genau wissen zu welcher Zeit. Allein dieser Tod riß ihn auch wieder für einige Zeit in die Theatergeschäfte. Mit der Gründung von God's Gift College hat sich Alleyn ein unsterbliches Verdienst erworben, sie gab seinem glänzenden Leben einen ruhmvollen Abschluß. Er starb hochgeehrt am 25. November 1626.

VIII.

Entwicklung des Dramas von der Restauration bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts.

Restauration der Stuarts. — Veränderter Zeitgeist. — Einfluß der neuen Naturwissenschaft und Philosophie auf denselben. — Libertinage des Hofs und der höheren Gesellschaftsclassen. — Wiederaufnahme des Theaters. — Verordnung in Bezug auf Sittlichkeit der Bühnenspiele. — Aufnahme der Frauen und nächste Folge davon. — Der Anstand in der Tragödie gegenüber der begünstigten Unzüchtigkeit des Lustspiels. — Ursachen davon. — Die Bildung der players of the king unter Killegrew und der players of the Duke of York unter Davenant. — Einführung der Bühnendecoration. — Das Repertoire. — Adaption älterer Stücke, insbesondere Shakespeare'scher. Urtheile über Shakespeare. — Französische Uebertragungen und Bearbeitungen. — Die Bühnendichter der Restauration. — William Davenant. — Thomas Killegrew. — John Wilson. — John Dryden; der Reim im Drama; die heroical plays. Essay on poesy; die Frauen im Drama; Schwanken zwischen dem altenglischen und dem französischen Drama; Ansichten über das Lustspiel; Vertheidigung der Unsittlichkeit in diesem; Parteikampf der Zeit; Dryden als Tory; politische Stücke der Zeit; die Prologe und Epiloge; Dryden unter den Whigs; sein Tod; sein Charakter als Dichter. — George Etherege. — Buckingham und The rehearsal. — Thomas Shadwell. — Aphra Behn. — Edward Ravenscraft. — William Wycherley. — Thomas d'Urfey. — John Crowne. — Elkanah Settle. — Nathanael Lee. — Thomas Otway. — Thomas Southern. — John Banks. — William Congreve. — Collier und die puritanische Reaction.

Am 30. Januar 1649 war Carl I. ein Opfer seiner auf einer zu hohen Meinung von seinen königlichen Rechten beruhenden Wortbrüchigkeit gefallen; hierdurch aber zugleich von der republikanischen Partei mit der Gloriole des Märtyrerthums verklärt und zu einem Gegenstande, wenn nicht der Bewunderung, so doch des Mitleids gemacht worden. Oliver Cromwell führte England mit seinem eisernen, durch religiösen Eifer und strenge Sittenreinheit ausgezeichneten Regiment, vermöge der ihm innewohnenden außergewöhnlichen Regenten- und Feldherrneigenschaften auf eine Höhe des Ruhms und der Macht, die ihm wieder eine achtunggebietende, ja gefürchtete Stellung im Rathe der Völker verschaffte. Auch würde sein Streben, eine neue Dynastie zu begründen, bei der Nation auf keinen unüberwindlichen Widerstand gestoßen sein, wenn sich ihm hier sein ihm sonst überall blindlings folgendes Heer gefügiger gezeigt hätte. Diesem aber war schon der

bloße Name, der bloße Begriff des erblichen Königthums auf's Tiefste verhaßt. So begnügte er sich denn mit dem Titel eines Lordprotectors und mit dem Zugeständnisse, seinen Nachfolger selbst bestimmen zu können, der dann natürlich sein Sohn war. Des Vaters Eigenschaften hatten sich aber nicht auf diesen vererbt. Er war aus weicherem Stoffe gemacht und theilte nicht einmal seinen Ehrgeiz. Alle aufstrebenden, machtsüchtigen Elemente des Heers und des Staats vereinigten sich daher rasch zu seinem Sturze, dem er jedoch, nach einer Regierung von nicht ganz neun Monaten, durch freiwillige Abdankung noch zuvorkam (25. Mai 1659). Die nun zwischen dem Heere und dem Parlamente ausbrechenden Zerwürfnisse führten zu einer Militärdictatur, welche die Auflösung des letzteren, zugleich aber auch den Abfall der unter Monk in Schottland stehenden Truppen zur Folge hatte. Monk zog auf London und knüpfte Unterhandlungen mit den in Frankreich weilenden Stuarts an. Er berief nach der alten Verfassung ein Parlament, welches unter der Bedingung einer bis auf nur wenige Ausnahmen allgemeinen Amnestie, Carl II. auf den blutbespritzten Thron seines Vaters berief. Seine Rückkehr gab dem Lande ein völlig verändertes Ansehen. Hier, wo seit Jahren der Ernst und die nur von religiösen Gesängen unterbrochene Stille eines Bethauses geherrscht, trat die lange zurückgehaltene Freude und Lebenslust wieder allenthalben und nur zu bald in zügellosester Weise hervor. Es war, als ob das alte merry England aus tiefem Schlafe zu neuem Leben erwacht wäre. „Tausende — heißt es bei Macauley — standen bei der Landung des neuen Königs auf den Klippen von Dower, und kaum war einer darunter, der nicht vor Freude geweint hätte. Seine Reise nach London war ein ununterbrochener Triumphzug. Ueberall wehten Fahnen, wurden die Glocken geläutet, ertönte Musik. Wein floß zu seiner Begrüßung in Strömen, dessen Rückkehr als eine Gewähr für Frieden, Ordnung und Freiheit begrüßt wurde.“ Sie ward wie ein Nationalfest gefeiert. Denn der Puritanismus, welcher bei Beginn der Revolution das Panier der Freiheit gegen die Anmaßungen der Hochkirche und gegen die absolutistische Willkür des Königthums ergriffen hatte, war nur zu bald in der Enge und Einseitigkeit seiner Lebensanschauungen selbst wieder zu einer Tyrannei geworden, welche um so unerträglicher erschien, je mehr sie in das Leben der Familie, in das des Einzelnen eingriff, die natürlichsten

Forderungen zu unterdrücken und jede freiere individuelle Entwicklung zu hindern suchte. Das Leben der Nation war zu einer ebenso trübsinnigen wie fanatischen Andachts- und Bußübung geworden, bei welcher die Heuchelei nur zu bald als Schmarotzer erschien, zu einer Arbeit ohne Genuß, zu einem Kampfe ohne Erholung, zu einer Verleugnung alles irdischen Glücks aus Furcht vor dem drohenden Jenseit. Dies war ohne Zweifel nur möglich, weil es einer bestimmten Seite des englischen Naturells, des englischen Geistes entsprach: dem ernsten Zuge zur Sittlichkeit, dem tiefen Verlangen nach religiöser Erhebung. Daneben wohnte diesem aber auch ein Drang nach heiterem Lebensgenuß, nach sinnenfreudiger Lebensäußerung inne, der sich wohl vorübergehend, aber nicht ganz, wohl bei Einzelnen, aber nicht bei Allen unterdrücken ließ. Hatte diese Lebenslust doch schon unter den ersten Stuarts zum Theil einen so ausschweifenden Charakter gewonnen, daß dessen Bekämpfung durch den Puritanismus als eine Wohlthat erscheinen konnte. Um so stärker mußte sie aber jetzt, nach so langer, unnatürlicher Unterdrückung hervortreten, um so leichter mußte sie nun in ausschweifende Wege gerathen. Der Gegensatz und der Kampf der Parteien trugen das ihrige mit dazu bei. Zwar hatten die Patrioten unter den Puritanern auf eine Aussöhnung mit den Cavalieren gedrungen, um das Reich vor Zerfall zu bewahren. Der Frieden wurde aber von den Rundköpfen in ungleich ehrlicherer Absicht als von diesen geschlossen, die so Vieles zu rächen hatten. Carl II. selbst war zwar weder rach- noch machtgierig. Er war ein viel zu leichtfertiger Genußmensch dazu. Er theilte wohl die Ansicht seines Vaters von der Unbeschränktheit des von Gott unmittelbar eingesetzten Königthums und hatte in seiner plötzlichen wunderbaren Berufung zur Macht gewiß nur einen unmittelbaren Eingriff der Gottheit erblickt. Allein er besaß keinen anderen Ehrgeiz, als unbeschränkt im Genuß seines Lebens zu sein. Als man ihm in Versailles die Krone wieder entgegenbrachte, hatte ihn nichts so sehr aufgeregt als die Goldsendung, welche man ihm zu seiner standesgemäßen Ausstattung übermittelt hatte, durch die er sich plötzlich der Dürftigkeit mit all ihren Verlegenheiten enthoben sah, ja die ihm die Aussicht auf vollsten Lebensgenuß eröffnete. Er rief seine ganze Familie herbei, sich mit ihm an dem von Golde strotzenden Koffer zu weiden. Ohne die Einflüsterungen und Aufreizungen seiner Umgebung würde er daher schwerlich

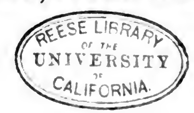
daran gedacht haben, seine dem Parlamente gemachten Zusagen zu brechen, so lange man ihm nur unbeschränkt die Mittel zur Verschwendung und zur Befriedigung seiner Lüste bewilligt hätte. Eine schwache, den Einflüssen seiner Umgebung leicht unterworfene Natur, bot er der Rache und dem Hasse der Cavaliere aber willig die Hand, ließ er die Richter seines Vaters vor Gericht ziehen, rädern und viertheilen, den modernden Leichnam Cromwells aus der Gruft reißen und schänden, billigte er alles, was zur Verfolgung und Verhöhnung der Puritaner und ihres Glaubens beitragen konnte.

Zu dem Umschwunge, der sich auf diese Weise in der Lebensauffassung eines großen Theils der Nation vollzog, trug aber auch die neue Wissenschaft nicht unwesentlich bei, die sich inzwischen mitten in den Kämpfen der Zeit entwickelt hatte und nun die menschliche Erkenntniß auf bisher ganz unbeachtet gelassene Quellen zurückzuführen, den Handlungen der Menschen noch ganz andere Triebfedern, als die der Religion und Sittlichkeit unterzulegen suchte und hierdurch den Autoritätsglauben auf fast allen Gebieten erschütterte.

Hermann Hettner hat in geistvoller Weise (in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts) darauf hingewiesen, in wie engem Zusammenhange während der letzten Jahrhunderte die Literatur der verschiedenen Völker Europa's stand, von welchem Einfluß auf sie die Entwicklung der Cultur überhaupt war, und wie bei diesem Processe der Wechselwirkung die Völker einander ablösten. Daß England gerade jetzt für länger die Führerschaft darin übernahm, schreibt er hauptsächlich dem protestantischen Geiste zu, der sich hier damals energischer, als sonst irgendwo regte und von dem religiösen auf alle Gebiete des geistigen Lebens übertrug. Dies hatte eine neue Naturwissenschaft, eine neue Erfahrungsphilosophie, eine neue Form materialistischer Weltanschauung, den Skepticismus und Sensualismus zur Folge.

Bacon und Newton waren die Begründer der neuen Naturwissenschaft, Hobbes und später Locke die dieser neuen Philosophie. Bacon hatte die Sinnesbeobachtung und das auf sie gegründete Urtheil für die wahre Quelle aller menschlichen Erkenntniß erklärt und dabei die strengste Sonderung dieser wissenschaftlichen Erforschung der Wahrheit von dem religiösen Glauben und dessen überlieferten dogmatischen Wahrheiten zum Gesetze gemacht. Auch ist es sicher auf diesem Wege nur möglich, zu einer von Vorurtheilen freien Erkenntniß zu gelangen,

nicht weniger gewiß aber zugleich, daß, wie streng man beide Gebiete auch auseinander zu halten sucht, die Ergebnisse der wissenschaftlichen Erforschung nie ohne allen Einfluß auf das Gebiet des religiösen Glaubens sein werden. Die Entdeckungen des Copernikus und des Newton gaben der Menschheit einen ganz anderen Begriff von der Entstehung und dem Zusammenhange der Welt und ihrer Erscheinungen, als derjenige war, den man den Traditionen der heiligen Schrift entnommen hatte. An die Stelle der Alchemie trat das naturwissenschaftliche Experiment, an die der Astrologie die astronomische Beobachtung. Wahrsagerei, Geisterbeschwörungen und Hexenglauben wurden verdrängt. Dafür wurde es Mode, Chemie und Physik zu treiben, um durch sie die letzten Räthsel des Lebens zu lösen. Carl II. selbst unterhielt ein chemisches Laboratorium und nahm an dem Fortschritt dieser Wissenschaft fördernden Antheil. Die Patentirung der Royal Society (15. Juli 1662) bezeichnet Hettner als dieses Fürsten ruhmvollste That. Es war zugleich die für das absolutistische Königthum in England verhängnißvollste, insofern die neue Wissenschaft die Geister allmählich von allen noch aus dem Mittelalter in die neue Zeit hereinragenden Vorurtheilen loslösen mußte. Dies würde sich gleich an dem ersten der von dem Boden dieser neuen Wissenschaft ausgehenden Philosophen haben erkennen lassen, welcher die Seele für eine bloße Function des Körpers, Tugend und Sittlichkeit für nichts als eine verfeinerte Form des Egoismus erklärte und den religiösen Ueberzeugungen eine nur subjective Bedeutung zusprach, wenn diese neue Lehre den Feinden und Verächtern des Puritanismus und dem Hange zu Lebensgenuß und zu Sinnenlust nicht besonders entsprochen hätte. Wie sollten die Anhänger des Throns aber eine Weltansicht für gefährlich halten, welche wenn auch gewiß nicht das Königthum von Gottes Gnaden lehrte, so doch das absolutistische Königthum als beste aller Regierungsformen empfahl? Carl I. hatte freilich sofort gegen eine Auffassung Argwohn geschöpft, welche alles Recht und alle Gewalt der Fürsten aus nichts als einem bloßen Vertrage derselben mit ihren Unterthanen herzuleiten beflissen war. Er hatte ohne Zweifel die Folgerungen geahnt, welche kühne und unzufriedene Geister darauf gründen konnten. So weitsehend waren aber weder Carl II. noch die Cavaliere und Räthe seines Hofs. Sie sahen nichts von den Gefahren, mit denen diese Lehre den Mißbrauch der Gewalt bedrohte,



sondern ließen sich von ihr eher noch mehr in die abstürzenden Wege der Frivolität und der Unsittlichkeit drängen. Und wenn sie die Gefahr auch gesehen hätten, würde die Versuchung doch stärker gewesen sein. Das „après nous le déluge“ ist schon lange, ehe es gesprochen wurde, der Grundsatz von Leuten ihres Gleichen gewesen.

Es ergiebt sich aus diesem allen, daß es zum Hervortreten der Frivolität und Libertinage jener Zeit des Beispiels des Königs nicht erst bedurft hätte, daß vielmehr eine außerordentliche sittliche Kraft und seltene Regenteneigenschaften von Seiten dieses Fürsten nöthig gewesen wären, um diesem Hange und Drange der Zeit Einhalt zu thun. Gewiß aber ist, daß die Persönlichkeit und das Beispiel des Königs, daß die rücksichtslose Entartung seines Hofs und seiner nächsten Umgebung die Libertinage der Zeit erst auf die hohe Stufe ausschweifender Rohheit trieb, die um so gefährlicher wurde, als sie mit zum guten Tone der Gesellschaft des high life gehörte und sich daher aller Scham und aller Rücksichtsnahme entschlug.

Diese Entartung tritt uns denn auch mit derselben Schamlosigkeit aus dem Drama der Zeit entgegen, nicht nur weil dieses seinem Wesen nach ein Spiegel der Zeit und des Lebens ist, sondern auch weil es seit lange schon eine derartige Richtung eingeschlagen hatte und das Theater sich durch die Verhöhnung der Sittlichkeit an dem Puritanismus rächen zu können glaubte.

Schon Cromwell hatte es für politisch geboten gehalten, der Neigung des Volks nach dramatischen Spielen und Schaustellungen, wenn auch nur in beschränktestem Umfange, nachzugeben. Er würde, da er gelegentlich selbst nicht den Scherz der Possenreißer verschmähte, wohl noch durchgreifender hierin verfahren sein, wenn er das Urtheil seines Heers nicht gescheut hätte. Das Theater war mit der königlichen Sache aber so verschmolzen gewesen, daß die Wiederaufnahme desselben damals noch als Verrath an der Sache der puritanisch-republikanischen Freiheit gegolten haben würde. Sie war nur auf Um- und Schleichwegen herbeizuführen, was von Davenant mit seinen musikalisch-dramatischen Aufführungen geschah, zu denen er sich Cromwell's Erlaubniß zu verschaffen gewußt. Sie wurden am 21. Mai 1656 in Rutland House mit The first day's entertainement at Rutland house by declamations and music after the manner of the ancients eröffnet. Diese Darstellung bestand aus einer instrumentalen Einleitung,

einem Prolog, einer von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede zwischen Diogenes und Aristophanes über den Nutzen und Schaden moralischer Schaustellungen; einem Gesangsintermezzo und einer abermals von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede eines Parisers und eines Londoners über den Vorrang ihrer Vaterstädte, einem Gesangsintermezzo und Epilog. Das Ganze war mit Decorationen ausgestattet, die Musik von Ch. Coleman, Henry Lawes und George Hudson. Der Erfolg dieser Darstellung machte Davenant aber kühner, so daß die zweite Darbietung, welche den Titel des Siege of Rhodos trug, schon ein in Reimversen von ungleicher Länge geschriebenes, mit Decorationen ausgestattetes und mit melodramatischer Instrumentalbegleitung und Gesängen versehenes Schauspiel ist. Es waren jedenfalls nicht die einzigen theatralischen Versuche in dieser Zeit. So werden von Davenant selbst noch zwei ähnliche Stücke wie der Siege of Rhodos erwähnt, nämlich The cruelty of the Spaniards in Peru und Sir Francis Drake. Das erste wurde noch unter Cromwell, der es aus Haß gegen die Spanier zugelassen haben soll, das zweite 1659 gegeben. Carl II. fand bei seinem Einzug in London bereits drei Schauspielergesellschaften vor. Rhodes, der Souffleur des alten Blackfriars-Theaters, der inzwischen Buchhändler gewesen war, dabei aber immer eine Verbindung mit den noch übrigen Schauspielern der alten Zeit unterhalten hatte und von dem auch der junge Betterton die ersten theatralischen Anregungen empfing, hatte von Monk die Erlaubniß erworben in Cockpit zu Drury Lane ein Theater zu eröffnen. Eine zweite Truppe spielte unter William Beeston in Salisbury Court; eine dritte im Redbull, Johnstreet, wie es scheint unter John Rogers. Auch wurde diesen Truppen auf Empfehlung des Generals Monk zunächst weiter zu spielen verstattet. Sir Henry Herbert, als Master of the Revels, ertheilte hierzu die Erlaubniß.

Nichts beweist klarer, daß das Schauspiel auch ohne den Einfluß des Hofs dem leichtfertigen, unsittlichen Hange der Zeit gehuldigt und denselben gefördert haben würde, als daß diese drei Theater im folgenden Jahre wegen Mißbrauchs der Bühne zu scandalösen Darstellungen auf Befehl des Königs aufgelöst werden konnten. Es mag dies allerdings in der Hauptsache nur im Interesse von Thomas Killegrew und William Davenant geschehen sein, die nun mit der ausschließlichen Concession zu theatralischen Vorstellungen in London be-

traut wurden. Auch daß diesen nun selbst noch auf's Dringlichste anempfohlen ward, sich aller profanirenden und obscönen Aufführungen zu enthalten und die älteren Stücke von anstößigen Stellen zu reinigen (Decret vom 21. August 1660), dürfte so ernst nicht zu nehmen sein, da besonders Killegrew als eine sehr wenig hierzu geeignete Persönlichkeit erscheinen mußte. Man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf das von ihm, wahrscheinlich schon vor der Restauration geschriebene Lustspiel The parson's wedding zu werfen, welches am 11. October 1664 und, wie Pepys sagt, trotz seines obscönen Inhalts bloß von Frauen auf seiner purificirten Bühne gespielt wurde.

Killegrew's Parson ist nämlich ein Nichtsnutz, der sich mit einer Mrs. Wanton verheirathet hat, die bisher von einem Capitän unterhalten wurde. An seinem Hochzeitstage trunken gemacht, wird er mit einer alten häßlichen Vettel zu Bett gelegt und, von dem als Constable verkleideten Capitän wegen Ehebruchs aufgehoben, vor einen als Richter fungirenden Springinsfeld, Wild, geführt, der sich indeß mit Mrs. Wanton vergnügt hat, die schäkernd auf seinem Schoße sitzt. Eine Komödie, die sich in dieser Art weiter entwickelt, konnte wohl leicht an Raffinement und Witz, kaum aber an Obscönität und Gemeinheit übertroffen werden.

Bemerkenswerth ist in dem an Killegrew und Davenant ertheilten Patent die ihnen auferlegte Verpflichtung, die Frauenrollen hinfort von Frauen spielen zu lassen, weil die Darstellung derselben durch Männer anstößig befunden wurde. In der That hätte die Aufnahme der Frauen auf der Bühne zur Verfeinerung derselben beitragen können und sollen. Leider stellten sich aber gleich in der nächsten Zeit nur die Gefahren und Unzuträglichkeiten, welche dieselbe mit sich brachte, durch den schamlosesten Mißbrauch derselben heraus — ein Punkt, den ich noch öfter zu berühren haben werde, der aber durch die ausschließliche Besetzung eines Stückes wie The parson's wedding durch Damen allein schon hinreichend beleuchtet ist. Und doch wurde die Bühne damals noch keineswegs zur Aufnahme derartiger Stücke durch den Geschmack des Publikums im Allgemeinen gedrängt oder auch nur ermuntert. Sowohl das Killegrew'sche Stück, wie der im ähnlichen Geiste geschriebene Wild gallant Dryden's und Etheredge's: She wou'd, if she cou'd hatten anfangs mit dem Widerspruche desselben zu kämpfen. Es ist demnach kein Zweifel, daß das Theater

dem doch an eine derbe Kost schon gewöhnten Publikum damals die ausschweifendsten Stücke zu Gunsten der Minorität oder der Darstellerinnen aufzwang. Denn schon 1667 war die Unsitte eingerissen, daß die Herren von Stande sich in die Ankleidezimmer der Damen drängten und der Toilette derselben mit ihren anzüglichen, unzüchtigen Reden beiwohnten, was endlich ein Verbot des Königs zur Folge hatte, das aber rasch außer Kraft trat, weil beide Parteien ihre Rechnung nicht dabei fanden. Ueberhaupt ist es fraglich, ob Carl II. hierbei für die Sittlichkeit eintrat oder in dem Gebahren der vornehmen Herren nur einen Eingriff in seine Souveränitätsrechte erblickte. Letzteres war sicher zwei Jahre später der Fall, als über die Besteuerung der Schauspielhäuser im Parlamente verhandelt wurde und John Coventry die Frage aufwarf: Ob das Interesse des Königs am Theater nicht mehr auf Seiten der Schauspielerinnen als der Schauspieler liege? Carl II. war nicht der Mann, der seine Verhältnisse zu Maitressen zu verschleiern suchte. Er empfing seine Minister bei ihnen, zeigte sich mit ihnen öffentlich im Theater und entblödete sich nicht, Vertraulichkeiten hier mit ihnen zu tauschen. Allein eine Kritik seiner Vergnügungen traf ihn an seiner empfindlichsten Stelle. Eine strenge Ahndung schien unerläßlich, und es war sein eigner Sohn, der Herzog von Monmouth, welcher den Rächer des beleidigten Vaters spielte, dem kecken Redner Nachts von Miethlingen auflauern und die Nase bis auf die Wurzel abschneiden ließ.

Um diesen Verhältnissen völlig gerecht zu werden, ist jedoch anzuerkennen, daß Tragödie und Schauspiel unter Carl II. sich eines größeren äußeren Anstands als früher zu befleißigen strebten und Dryden dies wesentlich auf den Geschmack des Hofs zurückführt. Es ist also immer möglich, daß die Sittlichkeitsvorschriften dieses Fürsten, welcher den Ton des Hofs von Versailles auf den von St. James übertragen wollte, aber es freilich nur zu einer Karikatur dabei brachte, weil es ihm ganz an der Größe und Würde gebrach, welche Ludwig XIV. auszeichneten, sich nur auf das ernste Drama, besonders die Tragödie bezog. Denn schon von Alters her hat das Lustspiel den Freibrief auf frechen Uebermuth, auf cynische und obscöne Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse besessen. Hatten es die Griechen doch so mit den Zoten des Aristophanes zu einer Zeit noch gehalten, da sich die Frauen bereits in den Zuschauernaum eingedrängt hatten,

die Römer mit den Unzüchtigkeiten ihrer Komiker, mit dem Schmutze ihrer Atellanen, den Nacktheiten der Pantomimen. So sah die Blüthe der italienischen Gesellschaft den frechen Spielen eines Bibbiena und eines Machiavelli zu, und der edle Ariost nahm ebenso wenig Anstoß daran, dergleichen zu schreiben, als der schamlose Aretin. Auch in Frankreich war es derselbe Dichter, welcher die classische Tragödie begründete, welcher den frivolen Eugène schrieb, auch hier waren es die höchsten und gelehrtesten Männer, welche der einen und dem anderen unmittelbar nach einander an demselben Tage ihren Beifall zollten. Ja Mairet durfte auf seinen Duc d'Ossone als auf ein Beispiel der Verfeinerung des Theaters hinweisen, welches er den Damen hierdurch zugänglich mache. Was aber einzelne der zwischen Shakespeare und der Restauration liegenden englischen Dichter im Lustspiel an freier, cynischer und schamloser Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse geleistet, konnte kaum übertroffen werden. Ist es wohl da zu verwundern, wenn die Dichter der vorliegenden Periode gleiche Freiheiten als ein durch Tradition gewährleistetes Recht in Anspruch nahmen, alle ihre Vorgänger an Schamlosigkeit noch zu überbieten suchten und sich durch den Tadel, den sie gelegentlich fanden, nur zu noch stärkerem Widerspruche gereizt, wie von dem Beifalle, der ihnen andrerseits gezollt wurde, zu immer größerer Frechheit ermuntert fühlten? Es war dies um so erklärlicher, als, worauf ich noch später zurückkommen muß, dieser bei fast allen Völkern wiederkehrende freche Ton zum großen Theil mit auf der Theorie, die man sich vom Lustspiel gebildet hatte, beruht; was, wie ich glaube, bei der Beurtheilung der englischen Lustspieldichter dieser Periode zu wenig in's Auge gefaßt worden ist.

Killegrew, welcher, nach den Angaben des Souffleurs Downe, die Schauspieler des Redbull engagirt hatte, spielte mit ihnen, die nun den Namen der Königlichen Truppe erhielten, vorläufig, bis 1663, in dem Theater in Verestreet bei Clare-Market, worauf er im April d. J. mit ihnen das neue Royal-Theatre in Drury Lane eröffnete. Davenant hatte dagegen die Truppe von Rhodes engagirt, mit der er unter dem Namen der Schauspieler des Herzogs von York zunächst im Cockpit-Theater zu Drury Lane und im Salisbury Court-Theater Vorstellungen gab, im Mai 1662 aber sein neues Haus in Portugal-Street bei Lincoln's-innfields bezog. Beide strebten eine Reform der englischen

Bühne nach den in Paris erhaltenen Eindrücken an. Sie führten in Nachahmung der Franzosen nicht nur die Frauen, sondern auch die Bühnendecoration auf dem englischen Theater ein. Andrerseits standen sie aber auch noch unter dem Einflusse des früheren oder, wie man es jetzt im Unterschiede von dem ihren nannte, des altenglischen Theaters, nach dessen Mustern der größte Theil ihrer eigenen Stücke gearbeitet war. Auch blieben sie auch darum noch abhängig von demselben, weil sie bei dem Mangel an neuen, nach französischen Mustern gearbeiteten Dramen mit ihrem Repertoire fast ganz auf die alten Stücke angewiesen waren. Obschon sie den Scenenwechsel im Acte festhielten und die Verwandlung bei offener Scene als neues Reizmittel einführten, schien es doch nicht möglich, alle älteren Stücke ohne Veränderung mit den neuen scenischen Mitteln zur Darstellung zu bringen. Man hielt sich daher vorzugsweise an die, welche sich hierzu eigneten, und unterwarf andere einer Ueberarbeitung. Fletcher, Massinger, Ben Jonson, Shirley kamen vor allen anderen wieder in Aufnahme. Doch auch Shakespeare wurde gleich von Anfang an wieder herangezogen. 1661 wird dessen Hamlet erwähnt; 1662 Maß für Maß, unter dem Titel Law against lovers in der Bearbeitung Dryden's, sowie Romeo und Julia, 1663 Othello und Heinrich IV., 1664 Macbeth, Heinrich VIII. und Lear, 1667 die bezähmte Widerspänstige unter dem Titel Sauny, the Scot, eine Prosabearbeitung Lacy's; 1672 Macbeth von Davenant, 1678 Titus Andronicus von Ravenscroft und Timon of Athens or the manhater von Shadwell, 1679 Troilus and Cressida or truth found too late von Dryden, 1680 Romeo und Julia in römischem Gewande unter dem Titel Cajus Marius von Otway, 1681 Richard II. unter dem Titel The italian usurper, Lear von Tate und Heinrich VI. von Crowne, 1682 Cymbeline unter dem Titel The injured princess von Durfey, 1692 der Sommernachtstraum als Oper unter dem Titel The fairy queen, 1696 der Kaufmann von Venedig unter dem Titel The Jew of Venice von Granville, 1700 Measure for Measure or beauty the best advocate von Gildon und Richard III. von Cibber u. s. f. Also meist Ueberarbeitungen, zum Theil sehr geschmackloser Art. Doch weichen dieselben nicht immer in so lächerlicher Weise von den Originalen ab, wie der von Davenant und Dryden bearbeitete, 1667 zur Aufführung gebrachte Tempest, nun auch The enchanted island genannt, von dem

Dryden, der ihn bewundert, das Verdienst fast ganz Davenant zuschreibt. Hier findet sich neben Caliban auch noch Sycorax vor; Hippolyto (Ferdinand), als ein Mann, der noch nie ein Weib sah, und neben Miranda eine Schwester Dorinda, die, wie sie, in völliger Abgeschlossenheit aufgewachsen und in völliger Unwissenheit über den Unterschied der Geschlechter erhalten worden ist. Die schöne Scene zwischen Ferdinand und Miranda erhält nun einen ganz lächerlichen und lüsternen Anstrich. 1673 wurde der Sturm auch als Oper behandelt, worunter man sich freilich nicht das vorstellen muß, was heute mit diesem Namen bezeichnet wird. Melodramatische Instrumentalbegleitung, eingeflochtene Gesänge und Tänze, gereimte Verse, Aufzüge und decorativer Prunk genügten, ein Schauspiel zur Oper zu machen. Dies war ein Jahr früher auch schon mit Macbeth geschehen. Der Sturm hatte in dieser Gestalt einen ganz ungeheuren Erfolg, nach Hamlet den größten, den um diese Zeit ein Stück auf der Londoner Bühne errungen. Dies rief 1674 sogar eine Parodie The mock tempest von Duffet hervor. — In Macbeth erscheint bereits im ersten Acte außer Banquo's Geist auch der von Duncan, wie jener nur von Macbeth, wird dieser nur von Lady Macbeth gesehen. — In Romeo und Julia erhielt die erste Bearbeitung einen glücklichen Ausgang, der aber nicht allgemein ansprach; das Stück wurde demgemäß abwechselnd mit glücklichem und unglücklichem Ausgang gegeben. Auch eine Counteß Paris spielte darin eine Rolle, vielleicht als Mutter des Grafen. — Shakespeare wurde also, wenn auch in veränderter Gestalt, fast durch das ganze Jahrhundert gegeben, was ohne Zweifel ein Verdienst der Schauspielkunst war, da Hart, Betterton und Mrs. Barry die hervorragenden Rollen in seinen Stücken zu ihren bewundertsten Leistungen zählten. Zwischen 1682 und 1700 scheint jedoch eine merkliche Abnahme des Interesses dafür eingetreten zu sein. Dies erklärt sich zum Theil aus den erregten politischen Verhältnissen der Zeit, welche in den 80er Jahren das Theaterinteresse überhaupt sehr beeinträchtigten. Die Bewunderer des Dichters klagten aber fort und fort über Vernachlässigung desselben. Auch mochte sich die Kenntniß des Publikums fast ganz nur auf die verkümmerten Bühnenbearbeitungen beschränken, an denen der Dichter nur zu oft auf den trivialen Standpunkt seiner Bearbeiter herabgezogen erscheint. Sie hatten zum Theil so große Veränderungen erlitten, daß die Bearbeiter sie für Originalwerke

ausgeben konnten. Eines der wunderlichsten Beispiele hiervon ist Otway's Cajus Marius, auf den ich später zurückkomme. Selbst Männer von Fach citirten damals veränderte Stellen, als ob sie von Shakespeare selber herrührten. Welche Urtheile zugleich über Shakespeare damals gewagt werden durften, läßt sich aus einzelnen Bemerkungen Pepy's erkennen, welcher um 1662 den Sommernachtstraum als das dümmste und lächerlichste Stück, das er jemals gesehen, Was ihr wollt aber als überaus schwächlich bezeichnet. Heinrich VIII. war ihm eine aufgepuffte Armseligkeit, Othello unbedeutend gegen die Stücke der Neuzeit, Macbeth konnte ihm heute gefallen, morgen stieß er ihn ab, je wie er gerade gelaunt war. Urtheile, welche wohl ganz im Sinne der eleganten Welt waren und von Rymer in A short view of tragedy; with some reflections on Shakespeare (1693) noch weit überboten wurden. Hier heißt es unter Anderem über Othello: „in dem Wiehern eines Pferdes, in dem Knurren eines Kettenhundes liegt noch ein Sinn, hier ist noch ein lebendiger Ausdruck erkennbar und, wie ich sagen möchte, mehr Menschliches, als dies nur zu oft in den tragischen Tiraden (flights) Shakespeare's der Fall. Scenen, wie die zwischen Othello und Jago gehören in das Bereich derer, welche die Welt auch bestimmt hat, dem Harlekin und Scaramuccio nachzulaufen. Die Idee des Stücks ist monströs, die Ausführung unharmonisch und schmutzig. Statt Mitleid oder irgend eine tragische, vernünftige Leidenschaft zu erregen, erfüllt es nur mit Schrecken und Abscheu. Wenn ein Vorgang, wie der in Othello, oder ein Stück unverdaute und übel zugerichtete Geschichte sich auf der Bühne frech den heiligen Namen der Tragödie beilegen darf — ist's dann ein Wunder, daß das Theater sittenlos ist und immer tiefer herabsinkt und der alte Ruf, die Würde der Dichtkunst in Verachtung verfällt?"

Allein diese Urtheile wurden doch weit überwogen von dem begeisterten Lobe eines Dichters, der in der Literatur damals den größten Einfluß ausübte, von dem Lobe Dryden's in seinem Essay on dramatic poesy. Nach ihm war Shakespeare von allen neueren, vielleicht selbst von allen älteren Dichtern derjenige, welcher den umfassendsten Geist hatte. „Alle Bilder — heißt es hier unter Anderem — welche er je von der Natur empfangen, waren jederzeit unmittelbar gegenwärtig in seinem Geist; er hatte nicht nöthig, sie mühsam und

auf gut Glück wieder hervorzuarbeiten. Wenn er etwas beschreibt, so sieht man es nicht nur, man fühlt es zugleich. Diejenigen, welche ihm Mangel an Schulbildung vorwerfen, ertheilen ihm gerade hierdurch das größte Lob. Er wußte schon alles von Natur aus und bedurfte nicht erst der Bücher, um in dem der Natur zu lesen; er wendete das Auge nach innen und fand sie da, in sich selbst. Ich sage nicht, daß er sich überall gleich sei, wäre er das, so würde ich ihm selbst noch unrecht thun, wenn ich ihn den größten Menschen vergliche. Er ist zuweilen geschmacklos und flach, sein Witz artet zuweilen in's Zweideutige aus, sein Ernst schwillt nicht selten zum Bombaste an, aber er ist jederzeit groß, sobald sich ihm die Gelegenheit dazu darbietet. — Wenn ich Jonson mit Shakespeare vergleichen wollte, so würde ich jenen den correcteren, diesen den schöpferischeren Dichter (the greater wit) nennen müssen. Shakespeare war der Homer oder Vater unserer dramatischen Dichter, Jonson der Virgil, das Muster eines durchgebildeten Schriftstellers. Ich bewundere diesen, aber ich liebe Shakespeare."

Es läßt sich schon hiernach erwarten, daß der Einfluß des französischen Dramas noch längere Zeit ein beschränkter blieb, daß er nur ganz allmählich an Kraft gewann. Directe Uebersetzungen treten überhaupt zunächst nur vereinzelt auf. Auch hier finden wir meist ganz freie Bearbeitungen, die sich für selbständige Erzeugnisse ausgeben. Die Uebertragungen von Mrs. Philips, Pompey (1663) und Horace (1667) von Corneille (1671 erschien letzterer auch von Cotton übersetzt), gehören zu den frühesten Erscheinungen dieser Art in dem vorliegenden Zeitraum. Sie scheinen jedoch nicht auf dem öffentlichen Theater, wohl aber bei Hofe dargestellt worden zu sein, wo der sittenstrenge und theaterfeindliche Evelyn 1668 den Horace der selbst von ihm als virtuous bezeichneten Verfasserin sah. Ein neuer Beweis, daß Carl II. das im französischen Geschmack gehaltene ernste Drama begünstigte. Dagegen wurde 1667 eine Uebersetzung von Corneille's Heraclius, der auch schon 1664 von Lodovic Carlell übersetzt worden war, in Lincoln Innfields gegeben. Ihnen folgte in demselben Jahre Dryden's Sir Martin Marr-all, eine Bearbeitung von Molière's Etourdi, 1668 Davenant's The man's the master nach Jodelet und L'héritier ridicule von Scarron, 1670 Medbourne's Tartuffe or the French

puritan*) und Betterton's Amorous Widow nach Molière's George Dandin, 1671 Ravenscroft's The Citizen turned Gentleman or Mamamouchi nach Molière, 1673 Wycherley's Country wife, in welchem Motive aus Molière's Ecole des maris verarbeitet sind. Um diese Zeit tritt auch im ernsten Drama der französische Einfluß entschiedener hervor, um später aber wieder etwas nachzulassen, was bei Betrachtung der einzelnen hervorragenderen Dichter noch etwas weiter ausgeführt werden wird.

Bei dem durchaus höfischen Charakter, welchen das englische Drama in dieser Periode seiner Entwicklung gewann, kann es nicht Wunder nehmen, daß es zum guten Tone gehörte, sich darin zu versuchen, und wir daher einer Menge von Dilettanten zumeist aus den höheren Ständen, darunter nicht wenigen Frauen unter den dramatischen Dichtern begegnen. Doran (in seinen Annals of the English stage etc.) theilt die Bühnendichter der bis zum Ausgang des Jahrhunderts reichenden Periode in Schauspieler-Dichter, in Vornehme Dichter, die er auch Amateurs nannte, in Dichter von Beruf und in Dichterinnen ein. Zu ersteren rechnet er Betterton, Medbourne, Jevon, Mountfort, Carlile, Joseph Harris, George Powell, Doggett und Cowley Cibber; zu den Amateurs die Herzöge Buckingham und Newcastle, George Digby, Graf von Bristol, Wilmot, Graf von Rochester, den Grafen von Caryll, Lord Orrey, Viscount Falkland, Lord Lansdawn, genannt Granville, Sir Samuel Tuke, Sir William Killegrew, Sir Robert Stapylton, drei Howards: Edward, James und Robert, Sir Lodovic Carlell, Sir Francis Fane, Major Porter, Sir George Etherege und Sir Charles Sedley, Rhodes, Revet, Nevil Payne, Tom Rawlins, Saunders, Wilson, Higdon, Duffet, Gould, Peter Motteux, Charles Hopkins, Boyer; zu den Berufsautoren: Davenant, Dryden, Lee, Cowley, Shadwell, Flecknoe, Settle, Crowne, Ravenscroft, Wycherley, Otway, D'Urfey, Banks, Rymer, Tate, Brady, Southerne, Congreve, Cibber, Dilke, Vanbrugh, Gildon, Farguson, Dennis und Rowe; zu den Dichterinnen: Mrs. Philips, Mrs. Aphra Behn, Mrs. Manley, Mrs. Cockburne und die Schauspielerinnen Mrs. Pix und Mrs. Centlivre. Es läßt sich aber leicht erkennen, daß diese Eintheilung ihre

*) 1717 folgte eine Bearbeitung dieses Stücks von Cibber unter dem Titel The Non-Juror und 1768 Bickerstaffe's Hypocrite.

Unzuträglichkeit hat, daß der Begriff des Berufsdichters einzelne der übrigen Kathegorien nicht ausschließt, der Begriff der Amateurs sich mit dem der vornehmen Dichter nicht vollständig deckt und die Begriffe der Liebhaber und der Berufsdichter nicht streng auseinander zu halten sind. Ich will also hiervon ganz absehend die bedeutendsten Erscheinungen des ganzen Gebiets nach ihrer chronologischen Folge etwas näher in Betracht ziehen, wodurch es zugleich am Besten möglich sein wird, in Kürze ein Bild von der Entwicklung des Dramas der vorliegenden Periode zu geben.

Davenant und Killegrew gehören auch noch deshalb an die Spitze dieser Darstellung, weil sie als Gründer der neuen englischen Bühne nicht übergangen werden dürfen.

William Davenant*), der Sohn eines Weinhändlers, wurde Ende 1605/6 zu Oxford geboren. Eine Anecdote macht ihn sogar zu einem Sohne Shakespeare's, der an der schönen Wirthin der Crowne taverne ein allzubegehrliches Gefallen gefunden habe. William soll sich auf diese vermeintliche Ehre, welche ihn als den Erben des großen Dichtergenies erscheinen ließ, mit Preisgebung der mütterlichen Ehre sogar nicht wenig eingebildet haben. Er studirte in Lincoln's College, kam als Page in den Dienst der Herzogin Richmond, wodurch er später in den von Lord Brooke trat. Nach der Ermordung des letzteren zog er durch seine Gedichte und Schauspiele die Aufmerksamkeit von Endymion Porter und Henry Jernyns auf sich, zu denen er ebenso wie zu John Suckling ein freundschaftliches Verhältniß gewann. Dies brachte ihn in Verbindung mit dem Hof, an dem er nach Ben Jonson's Tode als Laureat und Hofpoet eine begünstigte Stellung einnahm. 1641 wurde er im Parlamente beschuldigt, die Armee zum Abfall verleitet zu haben. Er rettete sich durch die Flucht, kehrte aber bald nach England, zur Vertheidigung der Sache des Königs zurück. 1643 wurde er während der Belagerung von Gloucester für bewiesene Tapferkeit zum Ritter geschlagen. Der unglückliche Gang der Ereignisse nöthigte ihn aber bald auf's Neue, sein Vaterland zu verlassen. Er wendete sich nach Frankreich und schloß sich hier dem

*) The dramatic works of Sir W. Davenant, with memoir and notes. 5 vols. 1872. — Siehe über ihn auch die Abhandlung Elze's im Shakespearejahrbuch v. 1869, sowie Malone (a. a. O.) 343. — Ward, a. a. O. II. 359.



Prinzen von Wales und der Königin Mutter an. Hier begann er auch die epische Dichtung Gondibert, die später so viel Aufsehen erregte. Im Jahre 1650, mit einer Sendung nach Virginien betraut, gerieth er in englische Gefangenschaft. Er wurde zunächst nach der Insel Wight, dann nach dem Tower gebracht. Nach einer Ueberlieferung soll er sein Leben und seine Freiheit dem Edelmuthe zu danken gehabt haben, den er vor einiger Zeit gegen zwei in seine Hände gerathene Aldermen der Stadt York geübt hatte. Wahrscheinlicher ist, daß er sie der Verwendung Milton's geschuldet. Es muß ihm gelungen sein, sich hierauf in London einen gewissen Einfluß zu schaffen, um an die Wiederaufnahme des Theaters denken und hierzu von Cromwell die Erlaubniß erhalten zu können. Das ihm von Carl II. verliehene Theaterprivileg sollte er ungleich kürzere Zeit, als Killegrew genießen, da er bereits am 17. April 1668 verschied. Er liegt in der Westminsterabtei unweit der Ruhestätte Ben Jonson's begraben, zu dessen Epitaph: „O rare Ben Jonson!" das seine: „O rare Sir William Davenant!" das Pendant bildet.

Die älteren, vor der Restauration entstandenen dramatischen Dichtungen Davenant's nehmen wahrscheinlich nachstehende Reihenfolge ein: Alcoine, king of the Lombards nach einer Novelle Bandello's (gedr. 1629), später von ihm auch noch in Prosa beaebeitet; The cruel brother (gest. 1627, gedr. 1630); The just italian (gedr. 1630). In diesen drei Tragödien, von denen The cruel brother die schlechteste ist, spielen Wollust und Grausamkeit die hauptsächlichsten Rollen. Eine, allerdings nur ganz äußerliche, Nachahmung Webster's und Ford's ist dabei unverkennbar. Den Masken The temple of love und The triumphs of the prince d'Amour folgten die Lustspiele: The platonic lovers und The wits (1636), die zu ihrer Zeit sehr gefielen. Die Tragödie The unfortunate lovers näherte sich der Manier Fletcher's an und zwar in den pathetischen Stellen nicht ohne Glück. Auch The faire favourite, Distresses und das Lustspiel News of Plymouth gehören noch dieser Zeit an. Von den ersten Versuchen in Rutland house ist schon oben die Rede gewesen. The siege of Rhodos wurde von Davenant später auch noch zum wirklichen Schauspiel in zwei Theilen ausgearbeitet (1661). Auch sie sind wieder in Reimversen von ungleicher Länge geschrieben. Davenant legte hierdurch den Grund zu denjenigen Spielen, die man etwas später mit dem Namen von

heroic dramas bezeichnete. Eine Anlehnung an die Franzosen ist unverkennbar. 1662 erschien Davenant's Ueberarbeitung von Shakespeare's Measure for Measure unter dem Namen Law against Lovers. Motive aus Viel Lärm um Nichts, insbesondere die Figuren Benedict's und Beatrice's, sowie Musik und Gesang fanden Eingang darin. Auch zu diesen „Adaptions", wie man sie später genannt, gab dieser Dichter das Beispiel. Zu ihnen gehört noch das Drama The rivals, welches eine Ueberarbeitung der Fletcher'schen Two noble kinsmen ist. Es wurde 1664 mit großem Erfolge gegeben und 1668 gedruckt. In The play-house to be let, welches, wie es scheint, schon 1665 gegeben, aber erst 1673 gedruckt wurde, war der Versuch zu einer neuen Art dramatischer Unterhaltungen gemacht. Nach einem den ersten Act bildenden Vorspiel, welches Verhältnisse der Bühne und seines Theaters zum Gegenstand hatte, bringt der zweite Akt eine Bearbeitung von Molière's Cocu imaginaire, welches fingirter Weise von einer französischen Gesellschaft in gebrochenem Englisch dargestellt wird, der dritte und vierte Act aber die Darstellungen von Davenant's älteren musikalisch-declamatorisch-pantomimischen Unterhaltungen Sir Francis Drake und The cruelty of the Spaniards in Peru, während der letzte mit einer kurzen Tragödie, die Liebe Cäsar's und Antonius' zu Cleopatra behandelnd, schließt. Nur einen Monat vor dem Tode des Dichters erschien auch noch das schon früher erwähnte, halb in Prosa geschriebene Lustspiel The man's the master. Seine übrigen Stücke scheinen erst nach Davenant's Tode gegeben worden zu sein, zuerst die mit Dryden unternommene Bearbeitung des Tempest (1668). Sodann, wie es scheint 1672, sein zur Oper bearbeiter Macbeth, von dem Steevens sagt, daß fast jede Schönheit der Shakespeare'schen Dichtung verdorben oder unterdrückt worden sei. Anders lautet freilich Dryden's Urtheil über die Davenant'schen Bearbeitungen, der in seinem Vorworte zum Sturm von ihm sagt: „Er besaß eine so rasche Einbildungskraft, daß er mit Allem, was man ihm gab, sofort einen gefälligen, überraschenden Gedanken zu verbinden wußte, und diese raschen Einfälle waren, im Widerspruche mit einem alten lateinischen Sprichworte, nicht seine wenigst glücklichen. Ebenso schnell wie seine Phantasie war, waren ihre Erzeugnisse ungewöhnlich und neu. Er brauchte von keinem Andren zu borgen, denn seine Erfindungen waren so eigenthümlich, daß sie schwer aus dem Kopf eines Andren hätten hervorgehen können.

Seine Verbesserungen waren besonnen und einsichts-voll. Auch war er gegen seine eigenen Arbeiten strenger als gegen die eines Andren und verwendete auf die Ausführung derselben doppelt die Arbeit und Mühe, die er zum Entwurfe gebraucht hatte." Verglichen mit den Dichtungen, besonders den Bearbeitungen Davenant's muß dieses Urtheil des oft so scharfsichtigen Dryden uns heute freilich sehr übertrieben erscheinen.

Thomas Killegrew, 1611 zu Henworth geboren, kam früh an den Hof, wo er zunächst als Page in den unmittelbaren Dienst Carl I. trat. Er scheint sich demselben besonders durch sein Temperament und seine heitere Laune empfohlen zu haben, da er den Beinamen The king's jester trug. Ein treuer Anhänger der Stuarts, schloß auch er sich dem Sohn seines früheren Gebieters während seines Exils in Paris an. 1651 wurde er von diesem mit einer Sendung nach Venedig betraut. Er benahm sich hier aber so schlecht, daß er die Stadt auf Befehl des hohen Raths verlassen mußte, worauf er sich längere Zeit in Italien herumtrieb, wo der größere Theil seiner dramatischen Arbeiten entstanden sein mag, da nur die beiden Tragicomödien The prisoners und Claricilla schon früher (1641) gedruckt waren, alle übrigen: The princess, The pilgrim, Cicilia and Clorinda (2 parts), Thomaso (2 parts) und The parson's wedding aber erst 1664 in einer Gesammtausgabe erschienen. Von all diesen Stücken scheinen nur Claracilla und The parson's wedding gespielt worden zu sein. Nach der Restauration erhielt Killegrew das Amt eines Groom of the bed-chamber und stand in so hoher Gunst bei dem König, daß sich verschiedene Anecdoten von dem Freimuthe erhalten haben, den er sich gegen diesen herausnehmen durfte. Es ist wiederholt in Zweifel gezogen worden, welcher von den Killegrews, er oder sein Bruder Henry das Patent zur Errichtung eines Theaters erhielt. Wenn es aber schon unwahrscheinlich ist, daß letzterer, der zwar auch ein Schauspiel: The conspiracy, jedoch schon um 1638 geschrieben hatte, nach der Restauration aber als Kaplan im Dienste des Herzogs von York stand und später Rector von Wheathamsted wurde, ein derartiges Amt übernommen haben könnte, so wird die Frage doch auch durch den Umstand entschieden, daß unmittelbar nach dem Tode Thomas Killegrew's, welcher am 19. März 1682 zu White-

hall erfolgte, die beiden Schauspielertruppen The king's servants und The duke of York's players zu einer einzigen vereinigt wurden.

Zu den Ersten, welche die neue Bühne mit Stücken versorgten, gehörte John Wilson. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir nur, daß er von Geburt ein Schotte und später längere Zeit Secretär des Herzogs von York in England und hierauf Recorder von Londonderry war. Auch in Dublin verbrachte er mehrere Jahre, den Schluß seines Lebens aber in England, wo er 1696 zu London starb. Seine dramatischen Dichtungen scheinen fast alle vor seiner Uebersiedlung nach Irland geschrieben worden zu sein. Sein Andronicus Commenius war bereits 1664, The projectors waren 1665 im Drucke erschienen, The cheats schon vor 1663 gegeben worden. Nur Belphegor or the marriage with the devil gehört wahrscheinlich einer späteren Zeit an, da es erst am 13. October 1690 licensirt und im nächsten Jahre gedruckt wurde. Wilson hatte sich ganz nach Ben Jonson gebildet und besaß auch die hervorstechenden Eigenschaften desselben. The Cheats, welche sehr beliebt waren, sind eine überaus witzige Satire auf den Mißbrauch der Leichtgläubigkeit, die Figuren des astrologischen Charlatans Mopus und des dissentistischen Geistlichen Scruple sind trefflich gezeichnet. In The Projectors bildet die Sucht, auf außergewöhnlichem Wege schnell reich zu werden, den Gegenstand der Verspottung. Die vorzüglich durchgeführte Figur des Geizhalses Suckdry ist zum Theil dem Plautus entlehnt, die Scene des 3. Aktes, in welcher die Frauen ihre Rechte verfechten, erinnert an Aristophanes. In Andronicus Commenius lieferte die Geschichte schon einen so romantisch abenteuerlichen Stoff, daß es keiner weiteren Zuthat des Dichters bedurfte. Er hat sich streng an die Geschichte gehalten und in seinem Helden, sowie in Manuel Gestalten voll dramatischem Leben geschaffen. Der Stoff zu Belphegor ist einer Novelle Machiavelli's entnommen, in welcher es heißt: „Da es in der Hölle bemerkt wurde, daß die, welche hineinkamen, die Schuld immer ihren Weibern beimaßen, so kamen die Teufel überein, daß einer von ihnen die Gestalt eines Menschen annehmen und, allen menschlichen Bedingungen unterworfen, ein Weib freien und mit ihr 10 Jahre verheirathet sein sollte, um dann zurückzukehren und getreuen Bericht zu erstatten." Ein ähnliches Thema war schon mit großem Erfolge in Green, the collier of Croydon behandelt worden. Belphegor war weniger glücklich. —

Wilson's Arbeiten zeichnen sich durch männliche Kraft und geistige Gesundheit aus. Seine Stärke liegt in der Charakterführung, doch muß er wohl selbst nur eine niedrige Meinung von seinem Talente gehabt haben, um es der Bühne so bald ganz entziehen zu können.

Fast gleichzeitig mit ihm trat derjenige Dichter hervor, welcher das Drama der ganzen Epoche durch die Stellung, die er sich in der Literatur geschaffen, beherrschte. John Dryden*), am 9. August 1631 zu Oldwinkle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, der Sohn des Erasmus Dryden, Esqr., in vermöglichen Verhältnissen geboren, erhielt seine Erziehung in Westminster, wo er bereits Proben seiner außergewöhnlichen Begabung ablegte. 1649 siedelte er nach Cambridge über, wo er 1653 den Grad eines Bachelor of Arts erwarb. Auf den Tod Cromwell's dichtete er 1658 die Heroic stanzas on the late Lord Protector und erregte damit großes Aufsehen. Nur zu bald sollte er aber mit erneuten Kundgebungen seines Talents auch das Schwankende seines Charakters offenbar werden lassen, indem er in seiner Astraea Redux die Rückkehr Carl II. ebenso dithyrambisch verherrlichte und auch die Krönung desselben mit dem Jubelgedichte, Panegyric to his Majesty on his coronation, feierte. Inzwischen wird man den allgemeinen Umschwung der Zeit zu berücksichtigen haben, der etwas so Fortreißendes hatte, daß nur eine starke Natur ihm zu widerstehen vermocht haben würde. Der Lohn sollte nicht ausbleiben. 1662 wurde Dryden zum Mitgliede der Royal society ernannt. Im nächsten Jahr begann er seine Laufbahn als Bühnendichter. Macaulay hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß Dryden bei dem ihm mangelnden Talente, wohl nur durch die Aussicht auf Erwerb hierzu bestimmt worden sei, da keine Dichtungsgattung zu jener Zeit hierin so viel Chancen geboten habe. Allein die Beispiele, die er dafür anführt, gehören schon einer etwas späteren Zeit an.**) Ich glaube kaum, daß Davenant oder Killegrew damals, wo sie noch nicht einmal ihre neuen Häuser bezogen hatten, so große Opfer dafür zu bringen im Stande waren, und bin vielmehr überzeugt, daß Dryden

*) Walter Scott's edition of Dryden's works. — Samuel Johnson, lives of the most eminent poets. II. Lond. 1782. — Ward, a. a. O. II. 496. — Hettner, a. a. O. 3. Aufl. I. 84. — Taine, a. a. O. III. S. 42.

**) Das Honorar nämlich, das Otway (1676) für seinen Don Carlos, Shadwell (1688) für seinen Squire of Alsatia bezog.

sich auch hier mehr von dem Zuge und Tone der Zeit bestimmen ließ; zudem es, wenn man Form und Charakter seines ersten Stücks in Betracht zieht, nicht unwahrscheinlich ist, daß er es aus Gefälligkeit für Killegrew geschrieben habe, dessen Unternehmen er vielleicht durch dasselbe zu fördern gedachte. Es verdient wenigstens Beachtung, daß er es, trotz seines besonderen versificatorischen Talents, in Prosa geschrieben und, trotz seiner Neigung zum Heroischen, den Ton der niederen Posse gewählt hat. In der That giebt Dryden's Wild gallant Killegrew's Parson's wedding an Obscönität nichts nach. Obschon er damit dem Geschmack der Zeit zu entsprechen glaubte, wurde derselbe doch so wie dieser von einem Theile des Publikums wie der Kritik anfangs abgelehnt.

Sowohl dem Wild gallant (1663), wie dem ein Jahr später folgenden Lustspiel The rivals ladies, welches in Versen, zum Theil selbst in Reimen geschrieben ist, liegen spanische Stücke zu Grunde, die Dryden vielleicht nur aus französischen oder italienischen Bearbeitungen kannte. In der Widmung an Lord Orrery*) spricht er sich eingehend über die Bedeutung des Reims im Drama, insbesondere in der Tragödie aus. Ward schreibt dem Lord, ich weiß nicht mit welchem Rechte, das zweifelhafte Verdienst zu, dem englischen Drama den Reim wieder zurückgegeben zu haben, da sein frühestes Stück 1664 auf der Bühne erschien, Davenant, wie wir gesehen, den Reim aber schon in seinem Siege of Rhodos, der musikalischen Unterhaltung, wie dem Schauspiele, anwendete. Der Vortheile, welche der gereimte Vers vor

*) Roger Boyle, Earl of Orrery, 25. April 1621 geboren, ein bedeutender Staatsmann, der sich große Verdienste um die Restauration der Stuarts erworben und eine hohe Stellung in Irland bekleidete, widmete sich auch gelegentlich der dramatischen Poesie, wie Dryden sagt, nur, wenn er von der Gicht niedergeworfen und hierdurch den Geschäften entzogen wurde. Er hat 8 Dramen geschrieben (Henry V., 1664 aufgef., 1668 gedr; Mustapha, 1665 aufgef., 1667 gedr.; The black Prince, 1667 aufgef., 1669 gedr.; Tryphon, 1668 aufgef., 1672 gedr.; Guzman, 1671 aufgef., 1693 gedr.; Herod, 1694 gedr.; Mr. Anthony, 1690 gedr. und Altemira, 1702 geschrieben), die sämmtlich 1739 gesammelt erschienen und zu der Gattung der sogen. heroischen Dramen gehören. Die großen Lebenserfahrungen und die seltene Menschenkenntniß dieses Mannes konnten für seine Dichtung nicht werthlos sein. Im Uebrigen liegen ihre Vorzüge aber nur in der Versification, da ihm die wirklichen Eigenschaften eines dramatischen Dichters, ja eines Dichters überhaupt abgingen.

dem Blankvers voraus habe, sollen nach Dryden so viele sein, daß es ihm an Zeit fehlte, sie alle zu nennen. Die wenigen, welche er namhaft macht, weisen aber auf das geringe Gefühl und Verständniß dieses Dichters für das eigentlich Dramatische hin. Ihm war nämlich der Reim besonders deswegen von so großem Werth, weil er das Gedächtniß beim Lernen unterstütze, weil er die Schönheit der Gegensätze des Dialogs hebe und endlich die Phantasie bei ihrer Thätigkeit binde, begrenze und regulire. Der Reim war, wie es scheint, das Erste, worin Dryden die Franzosen unmittelbar nachahmte. Er kommt auf die Bedeutung seiner Anwendung im Drama noch öfter zurück. Zunächst in der Widmung zu seinem Indian Emperor or the conquest of Mexico (1665), einer Fortsetzung der Indian Queen von Robert Howard*), die beide in gereimten Versen, dem jetzt als das heroische bezeichneten Versmaß, geschrieben sind. In noch ausführlicherer Weise geht er in dem Essay on dramatic poesy (1668) darauf ein, wo er, nach der darin beobachteten Methode, alles, was sich dafür und dawider sagen läßt, zusammenstellt. Das Endergebniß ist, das letzteres immer nur nicht die Unzweckmäßigkeit des Reimes, sondern die Unzulänglichkeit der Dichter beweise. Uebrigens fordert er ihn nur für die Tragödie und das heroische Drama und auch für dies nicht ausschließlich, da er daneben den Blankvers zulassen will. In dem seinem Conquest of Granada vorausgeschickten Essay: Of heroical plays (1670), faßt er seine Ansicht darüber nochmals zusammen: „Wer bei dem Blankverse stehen bleibt — heißt es hier — schlägt seine Wohnung zwischen zwei Wirthshäusern im freien Felde auf. Er verzichtet einerseits auf die Natürlichkeit, welche die Prosa darbietet, ohne doch andrerseits die letzte Vollendung der Kunst erreicht zu haben." Daß Shakespeare, Jonson und Fletcher trotz des Blankverses als höchste Muster gelten, ist ihm kein Gegenbeweis. Er weiß es ihnen vielmehr Dank, den Nachlebenden hierdurch etwas hinterlassen zu haben, worin

*) Sir Robert Howard (1626—1698) war der begabteste der drei damals für das Theater dichtenden Gentlemen dieses Namens. Seine Meinung von sich überstieg freilich sein Talent noch um Vieles, so daß er wiederholt der Verspottung anheimfiel, vor Allem in Buckingham's Rehearsal und in Shadwell's Impertinents. Selbst Dryden griff ihn wegen seiner Vorrede zu The duke of Lerma (1668) an. Von seinen sieben Stücken haben das gegen den Puritanismus gerichtete Lustspiel The committee und The Indian Queen viel Beifall gefunden.

diese sie noch übertreffen können. Insbesondere dem heroischen Drama soll jetzt nach ihm der Reim unentbehrlich sein. Da es, wie das heroische Epos, Liebe und Ehre in der phantasievollsten Weise darzustellen habe, so bedürfe es seiner, um die Sprache über die gewöhnliche Wirklichkeit zu erheben. Im Indian Emperor (1665), der sich eines außerordentlichen Erfolgs zu erfreuen hatte, erscheinen diese Ansichten bereits zur Anwendung gebracht. Doch wird den Forderungen der Franzosen in Bezug auf die Einheit des Orts hier noch nicht Rechnung getragen.

Auch in der nach dem Romane Artamène ou le grand Cyrus der Mad. de Scudéry verfaßten Tragicomödie Secret love or the married queen (1667) findet noch ein häufiger Scenenwechsel statt. Hier suchte Dryden zu zeigen, auf welche Weise eine charakteristische Anwendung vom Reimverse, Blankverse und der Prosa in einem und demselben Drama zu machen sei. Er, der in seinen Widmungen so oft den schamlosesten Schmeichler gemacht, spielt hier den Enthaltsamen, doch soll diese Enthaltsamkeit zuletzt nur auf eine um so derbere Schmeichelei hinauslaufen. Andere nähmen die Gelegenheit wahr, dem König ihre Arbeiten zu widmen. Er wage es nicht, obschon der König selbst dieses Drama als „sein Stück" zu bezeichnen geruht habe. Doch könne er es nun umsoweniger einem der Unterthanen desselben widmen, sondern halte es auch ohne Widmung demjenigen geweiht, dessen Stunden tagtäglich dem Wohl seines Volkes geweiht seien. (!) Das Stück ist auch dadurch merkwürdig, daß es auf acht Damenrollen nur drei Männerrollen enthält. Es steht hierin nicht allein. Man suchte ganz allgemein, die Damen so viel als möglich in's Spiel zu bringen. Sie erscheinen als der Mittelpunkt des ganzen Theaterinteresses. Daher auch die Geschmacklosigkeit, Stücke zuweilen nur von Damen spielen zu lassen. Dies geschah nicht nur mit Stücken von possenhaftem und frivolem Inhalt, um die Frivolität derselben noch stärker und pikanter hervortreten zu lassen, sondern auch mit ernsten Stücken im großen Styl, wie Philaster, was z. B. 1672—73 geschah. Mrs. Marshall sprach bei dieser Veranlassung den Prolog in Männerkleidern.

In demselben Jahre erschien der mit Davenant zusammengearbeitete Tempest und Sir Martin Marr-all or feigned innocence. Dryden hatte in letzterem des Herzogs von Newcastle Uebersetzung des Molière'schen Etourdi (1653) und Motive von Quinault's L'amour indiscret benutzt. Es scheint, daß er hauptsächlich für den Schau-

spieler Nokes geschrieben war, der die Titelrolle vortrefflich spielte. Auch der 1668 zur Aufführung gelangte Mock Astrologer ist nach französischen Vorbildern (dem Feint astrologue des jüngeren Corneille und dem Dépit amoureux von Molière) entstanden. Die Vorrede legt Verwahrung dagegen ein, daß man die Benutzung fremder Stücke selbst noch dann als literarischen Diebstahl betrachte, falls dieselben, wie hier, eine totale Umbildung im Geiste der englischen Bühne erfuhren. „Ich bin so eingebildet zu sagen — fährt er fort —, daß nichts, was ich entlehnte, verloren hat, sondern ich stets alle Mühe aufwendete, es zu höherer Ausbildung zu bringen; denn unser Theater ist unvergleichlich merkwürdiger in dem, was dem Drama zur Zierde gereicht, als das französische oder spanische." Eine Bemerkung, die freilich in dem entschiedensten Widerspruche mit den Urtheilen der späteren und heutigen Kritik steht, welche gefunden, daß vielmehr fast alle Adaptionen der englischen Bühne jener Zeit, die Dryden's nicht ausgenommen, lediglich als Vergröberungen und Herabziehungen der Urbilder erscheinen. Dies hängt mit dem ethischen Charakter und den ästhetischen Anschauungen der damals für sie arbeitenden Schriftsteller zusammen, besonders mit ihrem Begriffe vom Wesen des Lustspiels. Dryden selbst klagt in dem Vorworte zum Mock Astrologer über die Gesunkenheit des letzteren in England, aber er schreibt dies keineswegs der Unsittlichkeit desselben, sondern nur der Neigung zur Karikatur und Grimasse zu, die er theils auf die Nachahmung der französischen Stücke, theils auf den Mangel an ächtem Humor zurückführt, wovon er selbst den, nach ihm, vorzüglichsten englischen Lustspieldichter, Ben Jonson, nicht freisprechen kann. Gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit vertheidigt er es dagegen durch den Hinweis auf das Lustspiel der übrigen Völker. Er verwirft die Forderung, daß im Lustspiele die Tugend zu belohnen, das Laster zu bestrafen und dieses nur verächtlich, nicht aber belustigend darzustellen sei. Dies will er in beschränkter Weise nur für die Tragödie gelten lassen, die es mit der Darstellung furchtbarer Verbrechen zu thun habe. Sie habe den Zweck, zu unterrichten, die Comödie wolle nur unterhalten und belustigen. Ihr genüge es, das Laster, das mehr Thorheit als Verbrechen hier sei, lächerlich zu machen. — Dryden übersieht nur, daß gerade hierin die meisten Lustspieldichter der Zeit fehlten, daß sie durchaus nicht die Thorheit, sondern das sittlich Verwerfliche, Strafbare zum Gegenstand ihrer Darstellung machten und diese Dar-

stellung hierdurch frivol wurde. Er meinte es sicher so ernst mit der Kunst, als es ihm bei seinem Charakter möglich war, der ihn noch immer zu den sittlicheren Bühnendichtern stellt. Was aber konnte selbst noch von ihm erwartet werden, der die ausschweifendsten, sittenlosesten Männer der Zeit, einen Rochester und Sedley, nicht nur zu seinen Freunden zählte, sondern sie auch öffentlich pries, der jenen in der Widmung zu seiner Marriage à la mode als das Muster der feinen Lebensart und der Zuverlässigkeit des Charakters, diesen in der Widmung zu Love in a nunnery wegen seines natürlichen Adels und Wohlwollens lobte und mit Tibull verglich, ja der es sich in seiner Apology for heroic plays and poetic licence (1674) zum Stolze und Ruhme anrechnete, mit dem verrufensten aller Lustspieldichter der Zeit, mit Wycherly, durch Freundschaft verbunden zu sein. Es ist kein Zweifel, daß diese Dichter alle an der cynischen und leichtfertigen Behandlung des Unsittlichen und Obscönen keinen Anstoß nahmen, daß sie darauf als auf ein Recht des Lustspieldichters bestanden und jeden dagegen erhobenen Einwand zurückwiesen. Es war im Grunde nur die äußerste Consequenz der ästhetischen Theorie, welche erklärte, daß der komische Dichter die moralische Häßlichkeit, die Laster der Menschen und Zeit in einer ergötzlichen Weise zur Darstellung zu bringen habe. Wie hoch erhebt sich auch in dieser Beziehung Shakespeare über alle seine Vorgänger und unmittelbaren Nachfolger, z. B. in einem Stücke wie Was ihr wollt, für welches das Zeitalter Dryden's freilich so wenig Verständniß hatte, daß Pepys ein herabsetzendes Verdict über dasselbe aussprechen konnte.

Dryden betrachtete damals das englische Drama dem französischen zwar noch weit überlegen, sein Essay on dramatic poesy, das Beste, was er über das Drama geschrieben und was zu jener Zeit wohl überhaupt über das Drama geschrieben worden ist, läßt aber deutlich erkennen, daß man mit dem Drama der übrigen Völker neuerer Zeit*), insbesondere mit dem der Franzosen und ihren Theorien, vor allem mit denjenigen Corneille's nicht nur auf's genaueste bekannt war, sondern auch verschiedene Geschmacksrichtungen nebeneinander herliefen, von denen die eine den Alten, die andere den Neueren, jene den französischen

*) Eine spanische Schauspielergesellschaft hatte, wie Dryden sagt, London kürzlich die Calderon'schen Dramen vorgeführt.



Dramen, diese den englischen den Vorzug gab. Er personificirte dieselben in seinem dialogisch behandelten Essay durch die Personen Neander's, Crites', Eugenius' und Lisidejus', in denen man ihn selbst, Sir Robert Howard, Lord Buckhurst und Sir Charles Sedley hat erkennen wollen. Die Vorzüge und Nachtheile einer jeden dieser Ansichten waren auf's objectivste in's Licht gestellt. Neander behält aber schließlich das Wort, indem er dem englischen Drama einen größeren Reichthum an Phantasie und eben darum auch eine größere Kunst zuspricht.

Schon in dem 1669 erschienenen Tyrannic Love or the royal martyr ist Dryden jedoch dem Corneille'schen Drama näher getreten. Dieses Stück ist ganz in gereimten Versen geschrieben, was ihm einen rhetorischen, ja sentenziösen Charakter verliehen hat, da sich die zwei Reimzeilen nicht selten zu einem sentenziösen Ausspruch verbinden und abrunden. Der Dichter, der sich von Massinger's Virgin martyr beeinflussen ließ, erklärt, bewußtermaßen einen lehrhaften Zweck damit verfolgt zu haben, um einigen hochgestellten Personen gefällig zu sein; doch sei er auch selbst zu der Einsicht gekommen, daß es nicht nur der Geistlichkeit zu überlassen sei, der Frömmigkeit ein Beispiel zu geben, sondern die Poesie hierzu ebenso sehr ein Recht, wie eine Verpflichtung habe. Nichtsdestoweniger war diesem Stücke, welches das Märtyrerthum der heiligen Catharina behandelt, der Vorwurf der Profanirung und Irreligiosität zu Theil geworden. Dryden vertheidigt sich dagegen und in der Hauptsache mit Recht. Die affectirte Dunkelheit der Ausdrucksweise, deren er sich darin befleißigt hatte, um tiefsinnig zu erscheinen, zog ihn aber im Einzelnen auch noch den Vorwurf der Hohlheit zu.

1670 folgte The conquest of Granada in zwei Theilen, deren Stoff dem Roman Almaside der Demois. de Scudéry entnommen ist. Dryden glaubte darin das heroische Drama nach Corneille'schem Muster auf seine Höhe gebracht zu haben. Zum ersten Male hatte er den Scenenwechsel völlig vermieden, dagegen von Gesang, Tanz und Musik wieder eine beschränkte Anwendung gemacht, sich aber in dem Streben nach Erhabenheit und nach dem Wunderbaren durch Verstiegenheit, Bombast und Geschmacklosigkeit so viele Blößen gegeben, daß es dem Herzog von Buckingham leicht werden mußte, darauf eine

Satire zu schreiben, wozu die anmaßende Haltung des Dichters*) und der Beifall, welchen er fand, noch überdies aufforderte.

Das frivole Lustspiel The marriage à la mode (1672) war das erste Stück, welches dem Gelächter folgte, das von Buckingham's Rehearsal (auf den ich später zurückkomme) erregt worden war. Es ist Rochester gewidmet, der ebenfalls eine feindliche Stellung gegen ihn eingenommen und Crowne zu begünstigen begonnen hatte. Er hoffte sich ihn durch Schmeichelei zurückzugewinnen, wie es scheint, aber ohne Erfolg. Das gleichzeitig erschienene Lustspiel Assignation or love in a nunnery erfuhr in seiner Anstößigkeit eine Ablehnung. Das folgende Jahr brachte Amboyna or the cruelties of the Dutch to the English merchants. Es ist der Zeitgeschichte entnommen und gehört zu den Stücken mit politischer Tendenz, die später so sehr in Aufnahme kommen sollten und bei der Abhängigkeit der Theater vom Hof fast immer im Sinne der königlichen Partei geschrieben waren die den Hauptbestandtheil des Theaterpublikums bildete. The state of Innocence and fall of men (1675), von Dryden als Oper bezeichnet, entzog sich durch den dem Milton'schen Paradise lost entnommenen Stoff der Darstellung auf der Bühne, es kam nie zur Aufführung. Der gleichzeitige Aureng-Zebe aber darf als der letzte Versuch Dryden's im heroischen Drama betrachtet werden. Er war bühnenmüde, als er es schrieb. Die letzten Jahre hatten ihm schlimme Erfahrungen gebracht. Doch war dies nur eine vorübergehende Mißstimmung. Schon drei Jahre später (1678) trat er wieder mit seinem All for love or the world will be lost hervor, in welchem er gewissermaßen mit Shakespeare zu wetteifern wagte. Es behandelt den Stoff von Antonius und Cleopatra. Vom Standpunkt der neuen Bühne ließ sich mit Recht gegen das Shakespeare'sche Stück Manches einwenden. Auch hatte Dryden all seine Kraft zusammen genommen. Während er, wie er sagt, in seinen früheren Arbeiten immer nur dem Publi-

*) So heißt es z. B. in dem Epiloge des Stücks:

If love and honour now are higher rais'd,
'Tis not the poet but the age is prais'd.
Wits now arriv'd to a more high degree,
Our native language more refin'd and free,
Our ladies and our men now speak more wit
In Conversation, than then poets did.

kum zu gefallen gestrebt, suchte er hier, sich selber genug zu thun. Es ist das beste Stück, das er geschrieben, und die von ihm selbst hervorgehobene Scene zwischen Antonius und Ventidius wirklich bedeutend. Dryden hatte sich in diesem Stück vom Reim wieder losgesagt, um Shakespeare näher zu treten. Er fand jetzt die Muster der Alten, denen die Franzosen gefolgt, in ihrer Regelmäßigkeit doch wieder zu klein, um der englischen Bühne genügen zu können. Auch die Einheit des Orts war wieder aufgegeben, selbst noch im einzelnen Acte; ja Dryden glaubte sogar, daß es das englische Drama in noch gesteigerterem Maße verlange. In der That ist der Scenenwechsel gegen Shakespeare ein sparsamer.

Den Einwürfen, welche man gegen das Stück in Bezug auf Indecenz erhoben, macht er das Zugeständniß, daß es allerdings gewisse Handlungen gebe, die, so natürlich sie seien, doch nicht dargestellt werden dürften und allzu grobe Obscönitäten auf der Bühne auch in Worten vermieden werden sollten. Der dichterische Ausdruck müsse eine Art anständiger Bekleidung unserer Gedanken sein, wie es Hosen und Unterröcke für unsere Glieder sind. Doch dürfe man hierin nicht zu weit gehen, wenn man nicht in Affectation und Ziererei verfallen wolle. Er erinnert dabei an eine Bemerkung Montaigne's, welcher sagte: „Wir sind jetzt nichts mehr als eitel Ceremonie geworden. Die Form beherrscht uns in dem Umfange, daß wir darüber das Wesen der Sache verlieren Wir halten uns an die Aeste an und lassen Wurzel und Stamm dabei fahren. Wir haben den Damen zu erröthen gelehrt, wenn sie von dem nur sprechen hören, was sie sich doch auszuüben nicht scheuen. Wir wagen es nicht mehr unsere Glieder zu nennen, zögern aber nicht den ausschweifendsten Gebrauch von ihnen zu machen. Der Anstand verbietet uns, erlaubte und natürliche Dinge mit Namen zu nennen; und wir folgen ihm auch. Die Vernunft verbietet uns, unrechte und schlechte Dinge zu thun, aber niemand glaubt ihren Worten." Dies klingt alles sehr wahr und sehr richtig und beweist auf's Neue, wie sehr die Dichter bei ihrer brutalen und unzüchtigen Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse und der Sittenlosigkeit im Rechte zu sein glaubten. Sie legten es aber auf eine ganz irrige und verderbliche Weise aus, indem sie Natürlichkeit und Wahrheitsliebe mit Frechheit und Zügellosigkeit verwechselten und diese mit jenen bemäntelten.

Das Jahr 1679 brachte das satirische Lustspiel The kind keeper or Mr. Limberham, welches der beredteste Beweis dafür ist. Dryden hat Etherege, Wycherly und Aphra Behn darin noch zu überbieten gesucht. Es wurde, angeblich seiner Unzüchtigkeit wegen, nach der dritten Aufführung unterdrückt. Langbaine, der es für das beste Lustspiel der Zeit erklärt, behauptet dagegen, daß es nur geschehen sei, weil die Satire zu einflußreiche Leute getroffen habe. Dryden selbst giebt als Grund dafür an: es habe von dem Laster, das es zu geißeln beabsichtigte, allzuviel ausgesagt. Er verwahrt sich jedoch gegen die Behauptung, daß die Satire persönlich gewesen sei. Man glaubte nämlich in der Figur des Limberham Züge von Lawderdale und Shaftesbury zu erkennen. Für das Studium der Sittengeschichte der Zeit ist es noch heute von Interesse, so verwerflich es auch vom ästhetischen Standpunkt erscheint.

Oedipus, mit Lee zusammen gedichtet, welcher im nächsten Jahre erschien, beruht auf den Darstellungen des Sophokles und des Seneca. Er ist von den englischen Beurtheilern meist überschätzt worden. Hier ist zwar der Scenenwechsel im einzelnen Acte vermieden, doch wird dem Auge nicht nur durch die Verschiedenheit der Decoration der einzelnen Acte, sondern auch durch Geistererscheinungen, Wegziehen von Vorhängen, überraschende Ausblicke und durch Aufzüge Genüge geschafft. Auch Musik und Gesang haben Aufnahme gefunden. Bis auf die Gesänge ist der Reim auch hier wieder aufgegeben. Man glaubt, daß Dryden den 1. und 3. Act, Lee das Uebrige geschrieben habe.*)

Zu Troilus and Cressida or truth found too late (1679 in das Stationer's Book eingetragen), einer freien Bearbeitung des Shakespeareschen gleichnamigen Stückes, welches Dryden für eine noch unreife Jugendarbeit des Dichters hielt, wurde er durch den Wunsch bestimmt, „die trefflichen Gedanken und bewunderungswürdigen Züge zu retten,

*) Dieses Stück scheint Veranlassung zu einem Streite mit dem Royal Theatre gegeben zu haben, gegen welches sich Dryden verpflichtet gehabt haben soll, für einen bestimmten Antheil an den Einnahmen jährlich drei Stücke zu liefern. Dryden ließ nämlich das vorliegende Stück, vielleicht weil Lee Mitarbeiter daran war, von der Truppe des Herzogs von York darstellen, die seit 1671 ihr neues Theater in Dorset Garden bezogen hatte. Indessen wurden von dieser auch schon The tempest, Sir Martin Mar-all und Limberham gegeben, was später auch noch mit Troilus and Cressida und The spanish friar geschah.

die unter einem Haufen von Kehricht (rubbish) darin verschüttet lägen"; was fast wie ein Urtheil aus Voltaire's Munde klingt. Die Engländer haben daher wenig Ursache, sich über diesen zu beschweren, der das, was ihr vielbewunderter Dryden schon vor ihm von einem Stücke gesagt, nur auf alle Stücke des Dichters ausdehnte. Die Aenderungen mußten hiernach sehr große sein. Zu der letzten Scene des dritten Acts, zwischen Hector und Troilus, die von Langbaine für ein Meisterstück erklärt wurde, soll Betterton die Anregung und Idee gegeben haben; sie ist jedoch ganz in dem schwächlichen Geiste Dryden's. Dies gilt auch von dem Schlusse des Stücks, der ein völlig anderer geworden. Cressida wird nämlich nicht untreu, sondern giebt sich nur auf Calchas' Rath den Schein, als ob sie die Liebe des Diomedes erwidere. Troilus vertraut diesem Schein. Cressida tödtet sich, angeblich um ihre Unschuld zu erweisen, thatsächlich aber, um dem Dichter zu einem unglücklichen Schluß zu verhelfen, dem alles Tragische fehlt. Troilus tödtet hierauf den Diomedes, worauf er selbst von Achilles erschlagen wird. Aller Aufwand von Fleiß und dem, was Dryden für Kunst galt, sollte nur dazu dienen, den tiefen Abstand zu zeigen, der zwischen ihm und Shakespeare besteht. Er war nicht fähig, die Intentionen dieses Geistes in ihrer Tiefe zu fassen. Er hielt sich immer nur an die Oberfläche der Erscheinungen.

Auch diesem Stücke schickte er wieder einen kritischen Aufsatz: The grounds of critisicm in tragedy voran. Obschon er darin eine Theorie der Tragödie aufstellen wollte, kommt es über einen überaus schwankenden Begriff nicht hinaus. Doch scheint er sich jetzt wieder bestimmter für die drei Einheiten der Franzosen, besonders für die Einheit oder vielmehr Einerleiheit der Handlung erklärt zu haben. Terenz — heißt es nämlich — habe die doppelte Handlung eingeführt, doch so, daß beide denselben Charakter gehabt, d. i. beide heiter gewesen seien. Wogegen die Engländer komische und ernste Handlungen miteinander verknüpft hätten, was er nicht billigt. Daher er auch nicht mehr für eine unbedingte Nachahmung Shakespeare's und Fletcher's ist. Obschon er beide noch immer sehr hochstellt, erklärt er in Uebereinstimmung mit Rymer jetzt doch ihre Pläne und ihre Motivirungen für mangel- und fehlerhaft. Den Unterschied beider aber findet er darin, daß Shakespeare mehr darauf ausgegangen sei, Schrecken (terror), Fletcher dagegen Mitleid (compassion) hervorzurufen. Mit

diesen theoretischen Auslassungen steht die vorliegende Dichtung in großem Widerspruch. Denn nicht nur ist der Scenenwechsel im Act darin wieder aufgenommen, sondern es wechseln auch ernste mit komischen Scenen und in Folge dessen auch Vers und Prosa, was in dem nächsten Stücke, The Spanish friar (1681), ebenfalls wieder festgehalten ist.

Inzwischen war die politische Erregung durch die Unfähigkeit, das Schwanken, die Uebergriffe der Regierung stärker hervorgetreten. Schon die Heirath des Königs mit einer Katholikin, der Prinzessin Katharina von Portugal, hatte Mißtrauen erregt, der Verkauf der Festung Dünkirchen und der schmähliche Ausgang des unpopulären Kriegs mit den Holländern das Nationalgefühl aber auf's Tiefste verletzt. Die puritanische Partei erhob wieder dreister das Haupt. Doch auch die Royalisten, ja selbst das Cavalier-Parlament wurden von diesem Geiste ergriffen und zerfielen in Parteien. Es erhob sich ein Sturm, der sich zwar wieder legte, nachdem Clarendon zum Opfer gefallen war und Carl II. durch eine Scheinallianz mit Holland und Schweden denselben beschwichtigt hatte, der aber jeden Augenblick wieder hervorbrechen konnte. Und hierzu bereitete der König selbst die Gelegenheit vor, indem er heimlich die Interessen und die Würde des Staats an Frankreich verkaufte, nur um die anglikanische Kirche zu Gunsten des Katholicismus und die Freiheiten der Nation zu Gunsten seiner Unbeschränktheit im Innern zu stürzen und zu unterdrücken. Dies war der Sinn des im Jahre 1670 abgeschlossenen geheimen Vertrags von Dover. So geheim derselbe auch gehalten wurde, so vorsichtig Carl II. auf Rath Ludwigs XIV. in der Sache verfuhr, so mußten die damit verbundenen Absichten doch in dem Maße hervortreten, als man sie zur Ausführung zu bringen suchte. Die Duldungserklärung, welche der König erließ, führte alle patriotischen und freisinnigen Parteien zusammen. Das Parlament erzwang nicht nur die Rücknahme derselben, sondern auch ein Gesetz, welches alle Katholiken vom Staatsdienste ausschloß. Der König appellirte an's Volk. Die Parteien der Whigs und der Tories entstanden. Mit ihnen ein Kampf, der mit abwechselndem Glück und mit allen Mitteln des Parteigeistes, Corruption der Justiz, Denunciantenwesen und Justizmorden, geführt wurde.

Dryden stand auf der Seite der Tories und widmete sein Talent

ihrem Dienste. 1681 trat er mit seinem Absalon und Achitophel, einer satirischen, gegen die Partei des Herzogs von Monmouth und Shaftesbury gerichteten Dichtung hervor, welche großes Aufsehen erregte und der ein zweiter Theil von Tate folgte, dem Dryden gleichfalls nicht fremd war. Unmittelbar darauf veröffentlichte er einen noch heftigeren Angriff auf die Whigpartei unter dem Titel Medal, Satire against sedition, die schon den Charakter einer Denunciation hatte.

Wie wenig Dryden aber noch damals mit den geheimsten Absichten Carls II. vertraut war, beweist die schon angeführte Tragicomödie The Spanish friar, beweist die 1682 von ihm veröffentlichte Streitschrift Religio Laici, da beide für die anglikanische Kirche gegen die Dissenters und Papisten eintraten. Noch in demselben Jahre muß sich aber hierin ein Umschwung in ihm vollzogen haben, da er noch innerhalb desselben in seinem Duke of Guise die Sache des Herzogs von York verfocht, die allgemein für die des Katholicismus angesehen wurde und angesehen werden mußte. Doch vermied er noch jede Erklärung hierüber, vielmehr spricht sich stellenweise darin, wie auch schon in The Spanish friar, sogar eine gewisse Verachtung der Religion und Priester aus*).

Es waren nicht die einzigen politisch gefärbten Stücke, die damals auf der Londoner Bühne erschienen. Nur einige seien davon hervorgehoben: Sir Barnaby Whig von D'Urfey; The city heiress von Aphra Behn; The princess of Cleve; The loyal brother von Southern; Venice preserved von Otway; The royalist von D'Urfey; The Round heads von Aphra Behn; The City politics und The English friar von Crowne. Auch Dryden's Oper Albion and Albanius (1685), welche Carl II. und Jacob II. verherrlichte, gehört mit hierher. Es war natürlich, daß, so lange die Tories am Ruder waren, diese Stücke immer in ihrem Geiste gehalten waren. Die Whigs begnügten sich mit dem Zischen. Auch als an sie die Reihe zu herrschen kam, machten

*) Es sind Nachklänge seiner früheren Anschauungsweise. Eine der stärksten Stellen seiner religiösen Libertinage ist folgende aus dem Mock astrologer:

> Is not love without a priest and altars?
> The temples are unanimate and know not
> What vows are made in them; the priest stands ready
> For his hire and cares not what hearts he couples.
> Love alone is marriage!

sie nur selten von der Bühne Gebrauch, um ihre Gegner anzugreifen oder zu demüthigen. Besonders bemächtigte sich der Parteigeist aber der Prologe und Epiloge, die damals eine so große Rolle spielten, daß es Dichter, wie Haines, und Schauspieler, wie Nelly Gwyn gab, die wesentlich durch sie einen Ruf hatten. Sie spielten damals überhaupt eine große Rolle in den Theatern, und da sie sich oft auf Verhältnisse der Bühne, öffentliche und private Angelegenheiten, auf die Sitten und politischen Zustände der Zeit bezogen, so hat man sie wohl der Parabase der alten attischen Comödie verglichen. Auch an Obscönitäten waren dieselben sehr reich, in welchem Falle man sie der drastischeren Wirkung wegen gern jungen, pikanten Schauspielerinnen in den Mund legte. Dryden zeichnete sich auch in diesen Dichtungen aus.

Er hatte, wie wir gesehen, sich schon in verschiedener Weise in die Gunst des neuen Königs zu setzen gesucht*). Es schien ihm aber doch nöthig, um seiner Sache sicher zu sein, auch vor dem letzten Schritte nicht zurückzuschrecken, sondern dem Beispiele Jacob's zu folgen und sich offen für den Katholicismus zu erklären. Nach den Angriffen, die Dryden sich nur wenige Jahre früher auf diesen erlaubte, ist es kaum zulässig, seinen Uebertritt auf andere Beweggründe zurückzuführen. Die Jahresrente von £ 100, die ihm der König aussetzte, will ich jedoch lieber auf sein berühmtes zur Verherrlichung des katholischen Glaubens verfaßtes Gedicht The hind and the panther (1687) setzen, welches die Parodie The city mouse and country mouse nach sich zog. Dryden sollte die errungenen Vortheile nicht lange genießen. Er war in diesem Falle nicht wie der Goethe'sche Oranien so klug gewesen, nicht klug zu sein. Schon 1688 war es mit dem grausamen Regimente Jacobs II. zu Ende. Dryden's Laureat und sein Jahres-

*) Was, wie das Vorwort zu The Spanish friar beweist, nicht ohne Kampf geschah: It has been a confessor and was almost a Martyr for the Royal cause. But having stood two tryals from its enemies, one before it was acted (die Aufführung wurde zu hintertreiben gesucht) another in the representation and having acquitted in both, 'tis now to stand the public censure in the reading. We only expected bare justice in the permission to have it acted and that we had after a severe and long examination. — — In the representation itself it was persecuted with so notorious a malice by one side, that it procur'd us the partiality of the other."

gehalt gingen auf den Whigistischen Dichter Shadwell über, den Dryden durch seine Satire Flecknoe zu vernichten gedacht hatte. Mehr als je auf die Gunst des Publikums, weil auf die Honorare der Bühne angewiesen, suchte er sich auch in die neuen Verhältnisse wieder zu schmiegen. Sein Prolog zu Don Sebastian, king of Portugal (1790) wendet sich an die Großmuth des Siegers:

> **The British nation is too brave to show**
> **Ignoble vengeance on a vanquish'd foe —**

ein Gefühl, das er doch selbst so wenig gezeigt hatte. Auch fehlt es dem Stücke nicht an zeitgemäßen demokratisch gefärbten Tiraden. Es folgten noch die Bearbeitung des Amphitryon (1690) und die Tragödien Cleomenes, a Spartan hero und The love tryumphant (1693), womit sich der Dichter kluger Weise von der Bühne verabschiedete, denn seine Erfindungskraft schien erschöpft. Er wendete sich nun hauptsächlich der Uebersetzungskunst zu, in der er Vorzügliches leistete. Sein letztes Werk sind die Fables, ancient and modern (1700), sie enthalten unter den Originalstücken auch seine später von Händel komponirte Ode Alexander's feast or the power of music (von Rammler 1770 in's Deutsche übersetzt). Er starb am 1. Mai 1700. Trotz seiner politischen Vergangenheit ehrte man den Dichter im Tode ganz nach dem Ruhme, den er in seiner besten Zeit im Leben genoß. Er wurde in der Westminsterabtei mit großem Pompe begraben. Seine Gegner fanden ein Jahr später Entschädigung in einer Satire A description of Mr. Dryden's funeral (1701).

Bei all seiner Charakterlosigkeit als Mensch, wie als Dichter, übte Dryden doch einen ungeheuren Einfluß auf den Geschmack und die Literatur seiner Zeit aus. Dies war nur möglich, weil diese selbst so charakterlos war. Nicht nur seine Einleitungen und Vorreden wurden mit gläubigem Ohre aufgenommen, auch seine gelegentlichen mündlichen kritischen und theoretischen Auslassungen galten für Orakelsprüche. Es war besonders in Will's Coffeehouse, wo er einen festen Sitz, im Winter am Kamin, im Sommer auf dem Balcon des Hauses hatte, wo ihnen andächtig gelauscht wurde. Das Anathem, welches fast am Schluß seines Lebens Jeremias Collier gegen die Bühne und Bühnendichter und ihre Unzüchtigkeit schleuderte, war auch gegen ihn gerichtet. Er gestand in seinem Prologe zu Fletcher's Pilgrim auch

zu, gegen die Sittlichkeit verstoßen zu haben, machte nun aber dafür die Sittenlosigkeit des Hofes, welcher er doch so lange geschmeichelt, verantwortlich. Lange vor Collier jedoch hatte sein Gewissen ihm gelegentlich dasselbe gesagt.*) Die Versuchung, der leichtfertigen tonangebenden Gesellschaft zu gefallen, war aber größer. Noch in seinem Amphitryon klingt der alte unzüchtige Ton weiter fort, und nach seiner Absetzung vom Laureate erschien ihm Congreve als der einzige Mann, der statt seiner des Lorbeers würdig gewesen wäre:

Oh that your braws my laurel had sustain'd
Well had J been deposed if you had reign'd!
The father had descended for the son,
For only you are lineal to the throne.

Ja er stellte ihn hier (in den Widmungsgedichten zum Double-Dealer) sogar auf eine Linie mit Shakespeare

This is your portion, this your native share.
Heaven, that but once was prodigal before,
To Shakespeare gave as much; he could not give him more.

Congreve hat daher auch wieder von Dryden ein anmuthenderes Bild entworfen, als es der heutige Geschichtsschreiber zu thun vermag. Er nennt ihn human, bescheiden, mitfühlend, versöhnlich und wohlwollend; er rühmt sein ausgebreitetes Wissen, sein nie versagendes Gedächtniß, seine quellende Unterhaltung. Mild in der Beurtheilung der Werke Anderer, sei er immer zugänglich für berechtigten Tadel der eigenen gewesen.

---

*) Dies beweist die 1686 erschienene Ode: To the pious memory of Mrs. Anne Killegrew:

O gracious God! how far have we
Profaned thy heavenly gift of poesy!
Made prostitute and profligate the muse
Debused to each obscene and impious use,
Whose harmony was first ordained above
For tongues of angels and for hymns of love!
Oh wretched we! why were we hurried down
This lubric and adulterate age
Nay added for pollutions of our own
To increase the steaming ordures of the stage.
What can we say to excuse our second fall?

Der gegensätzliche Charakter, welchen in diesem Zeitraum das ernste Drama im Verhältniß zu dem Lustspiel gewann, erklärt es auch, daß beide in der Production sich mehr und mehr von einander absonderten und einzelne Schriftsteller hervortraten, welche entweder nur das eine oder das andere pflegten. Zu ihnen gehört auf dem Gebiete des Lustspiels George Etherege*), geb. um 1636, gest. um 1694. Er hat das traurige Verdienst mit seinen drei Lustspielen The comical revenge or love in a tub (1664) halb in Reimversen, halb in Prosa, She wou'd, if she cou'd (1668) und The man of mode or Sir Fopling Flutter (1676) derjenige gewesen zu sein, welcher die frivole, unzüchtige Sittencomödie wieder in die Mode gebracht. Er galt als das Muster eines Gentleman, was freilich auf wenig mehr als einen Roué und Libertin hinauslief, da er dem Kreise des Herzogs von Buckingham, des Lord Rochester und des Charles Sedley**) angehörte, von denen besonders letzterer brutale Schamlosigkeit der Sitten und Genialität des Lasters mit einer gewissen Bildung des Geistes und mit Eleganz der Erscheinung zu verbinden verstand. Etherege hatte demnach volle Gegenheit, die Sittenverderbniß der Zeit zu studiren, auch besaß er genügendes Talent, das Abstoßende auf eine gefällige Weise zur Darstellung zu bringen. Dryden rühmte noch nach seinem

---

*) The works of Sir George Etherege 1735. — Biographia dramatica. — Doran, a. a. O. — Ward, a. a. O.

**) Charles Sedley (1639—1701) hat ebenfalls mehrere Stücke, Lustspiele und Tragödien geschrieben, von denen das erste The mulberry Garden (1668) noch am meisten gefiel. Hier soll seiner nur zur Charakterisirung des damaligen Lebens der höheren Stände gedacht werden. Dieser Liebling der vornehmen Damen entblödete sich nämlich nicht, 1663 mit mehreren seines Gelichters im angetrunkenen Zustand sich öffentlich ganz zu entkleiden und durch die obscönsten Bewegungen einen Auflauf zu veranlassen und den Pöbel dabei in schamlosester Weise zu belustigen und zu insultiren. Sir Charles wurde in Verhaft genommen und vor Gericht gestellt, auch in eine Geldstrafe verurtheilt, wobei er sagte, daß er nicht geglaubt habe, der Erste zu sein, der zahlen müsse, for easing himself a posteriori. In späteren Jahren spielte er zum Nachtheile des Königthums eine große Rolle im Parlament. Jacob II. hatte als Herzog von York Sedley's Tochter zu seiner Concubine und sich diesen dadurch zum unversöhnlichen Feinde gemacht, so daß derselbe einst sagte: Ich hasse die Undankbarkeit. Der König hat meine Tochter zur Gräfin gemacht, und ich werde nicht eher ruhen, bis ich seine Tochter (die Herzogin von Oranien) zur Königin gemacht habe.

Tode an ihm das vornehme, gefällige Wesen (courtship). Sein erstes Stück begegnete zwar anfangs einer Ablehnung. Dafür sprach das zweite umsomehr an, welches, wie der Titel schon andeutet, die komischen Zwischenfälle behandelt, welche eine junge Frau an dem beabsichtigten Ehebruch hindern. Sein letztes Stück, The man of the Mode, widmete er trotz der Indecenz desselben der Herzogin von York, in deren Diensten und Gunst er stand. Man rühmt darin die glückliche Zeichnung der Roués und Modenarren.

George Villiers, Herzog von Buckingham geb. 1627, gest. 1688, muß hier als Verfasser und Urheber des satirischen Lustspiels The rehearsal genannt werden, an dem er jedoch auch noch Butler, den Dichter des Hudibras, sowie Martin Clifford und Dr. Sprat zu Mitarbeitern gehabt haben soll. Das Stück, wie es heißt, schon 1663 begonnen, was nicht recht wahrscheinlich ist, da zu dieser Zeit noch gar kein Grund zu seiner Abfassung vorlag, kam erst 1771 zur Aufführung. Es soll anfänglich gegen Howard gerichtet gewesen, dann aber noch mehr auf Dryden gewendet worden sein, der in der Figur des Bayes darin dem Gelächter preisgegeben erschien. Die Satire ist theilweise recht gut, doch schießt der Dichter seine Pfeile auch nicht selten über das Ziel. Das Ganze leidet an Länge oder ist doch für die Länge nicht erfindungsreich genug. Das, was Dryden hier hauptsächlich zum Vorwurf gemacht wird, zu viel reden und zu wenig handeln zu lassen, ist auch der Fehler des Satirikers. Gleichwohl hatte das Stück einen bedeutenden und unglaublich ausdauernden Erfolg, da es durch das ganze 18. Jahrhundert gegeben und selbst noch in diesem am 22. Januar 1819 noch einmal aufgenommen wurde, was sich theils daraus erklärt, daß die Kunst des Schauspielers der persönlichen Satire noch einen größeren Nachdruck zu geben wußte, theils aber auch daraus, daß man dieselbe den jeweiligen Modedichter und Modeschauspieler anzupassen suchte. Das gereimte heroische Drama wurde aber nicht unmittelbar durch diese Satire verdrängt. Dryden schrieb noch vier Jahre später seinen Aureng-Zebe, der bis 1721 gegeben wurde (auch The conquest of Granada wurde noch 1709 wieder aufgenommen), John Crowne seinen Charles VIII. (1675) und The destruction of Jerusalem (1579), Settle seinen Ibrahim (1677), Lee Nero (1675) und Sophonisba (1676), Otway den Alcibiades (1675) und Don Carlos (1676). Dryden rächte sich anfangs nicht für den Spott. Er fand dazu aber auch

noch später Gelegenheit. In seinem Absalon und Achitophel überantwortete er Buckingham in der Figur des Zimri der Verspottung. Buckingham war ein Mann von Geist und Talent, allein er vergeudete beides. Unter seinem Namen erschien noch das Lustspiel The chances (1682), eine Bearbeitung des gleichnamigen Beaumont-Fletcher'schen Stückes, und die Farce The battle of Sedgemore, ein kurzes, gegen den Grafen von Feversham, den Befehlshaber der königlichen Truppen, gerichtetes Pamphlet.

Thomas Shadwell*), geb. 1640 zu Lauton Hall in Norfolk, wurde zur Rechtscarrière erzogen, doch gab er sich bald dem Hange zur schriftstellerischen Thätigkeit hin, die ihn schon früh zur Bühne führte. Anfänglich mit Dryden befreundet, schloß er sich diesem und Crowne sogar zur Bekämpfung Settle's und seiner Empreß of Marocco (1673) an, auch schrieb Dryden noch 1679 einen Prolog zu The Widow von Shadwell. Die Verschiedenheit ihrer politischen Ansichten aber trennte sie dann. Dryden's Duke of Guise gab die erste Veranlassung zur Feindseligkeit. Shadwell schrieb dagegen Some reflections on the pretended parallel in the play called the Duke of Guise. Dryden erwiderte und erregte einen solchen Sturm gegen Shadwell und Hunt, daß letzterer fliehen mußte, ersterer aber noch in seinem Bury fair (1684) sagt, seines Lebens damals nicht sicher gewesen und mehrere Jahre in der Ausübung seiner Thätigkeit behindert worden zu sein. Einen neuen Anlaß gaben die Satiren Absalon und Achitophel und Medal. Shadwell trat dagegen mit seinem Medal of John Bayes (1681) auf. Dryden rächte sich in The second part of Absalon and Achitophel, noch mehr aber in seinem Mac Flecknoe or a satire on the blue protestant poet T. S., durch welchen er den abtrünnigen Freund zu vernichten glaubte. Shadwell wurde aber dafür von seiner Partei nur um so höher gehoben. Auch hatte er bereits solche Erfolge auf der Bühne errungen, daß diese Angriffe sich machtlos erweisen mußten. Die Verfolgungen aber, die er von der königlichen Partei erfuhr, wurden ihm, wie wir schon sahen, unter der nächsten Regierung auf Kosten Dryden's vergolten. Er erhielt dessen Stelle als Hofdichter und Laureat. Doch genoß er der Ehre nur

*) The dramatic works of Th. Shadwell, with memoir. 4 vol. 1720. — Biographia dramatica. — Ward, a. a. O.

kurze Zeit, da er bereits 1692 zu Chelsea starb. Seine Gebeine ruhen in der Westminsterabtei. — Shadwell war ein Mann von großer Ehrenhaftigkeit, Zuverlässigkeit und Treue. Sein lebhafter Geist und sein sprühender Witz machten seinen Umgang und seine Unterhaltung gesucht. Rochester sagte von ihm, daß, wenn alles was er geschrieben verloren ginge und alles gedruckt würde, was er gesprochen, seine Werke die aller anderen Dichter an Humor und Witz übertreffen würden. Ein großer Verehrer Ben Jonson's, den er über alle anderen Dichter stellte, ging er auch selbst dessen Wege. Da es schon bei seinem Vorbilde nicht an Anstößigkeiten und Obscönitäten fehlt, so kann es nicht in Verwunderung setzen, daß wir ihnen auch bei ihm, dem Zeitgenossen eines Wycherley, wieder begegnen. Er war ein Lebemann, der den Scherz in allen Formen liebte, der Flasche gern zusprach und wegen seiner Corpulenz öfter verspottet wurde. Auch er hat fast nur das Lustspiel, die Sitten- oder besser die Unsittencomödie gepflegt. Nur die Tragicomödien The royal shepherdess (1669), The libertine (1672), eine Bearbeitung des Don Juan und The man-hater (1678), eine Adaption des Shakespeare'schen Timon, sind davon auszunehmen. Er eröffnete seine Bühnenlaufbahn mit einer Nachbildung der Molière'schen Fâcheux unter dem Titel The sullen lovers or the impertinents (1668). In The humourists (1679) und in Epsom Wells (1675) lehnt er sich am entschiedensten an Ben Jonson an. The virtuous (1676) zeigt die Virtuosität des Dichters auf dem Gebiete der Indecenz. In den Figuren des Snarl und der Lady Gimcrack wird die unter dem Scheine der Ehrbarkeit ihr Wesen treibende Libertinage gegeißelt. A true widow (1679), The woman captain (1680) und The Lancashire witches and Teagne a Divelly the Irish priest (1681) sind die weiteren dramatischen Gaben des Dichters. Das letzte Stück gab Anlaß zu Angriffen. Man fand eine Herabsetzung der Geistlichkeit und des Katholicismus darin. Hauptsächlich erregte die Figur des Smerk großen Anstoß, so daß der größte Theil dieser Rolle unterdrückt werden mußte. Besonders hoch aber wurde der Squire of Alsatia (1688) geschätzt, in welchem der Dichter Motiven aus den Adelphi des Terenz und des Plautinischen Truculentus eine ganz eigenthümliche Ausbildung gegeben hatte. Es errang einen ungeheuren Erfolg und brachte dem Autor an seinem dritten Tage die höchste Einnahme, die man bisher kannte, £ 130, ein. Dieser Erfolg

erklärt sich zum Theil aus der localen Tendenz des Stücks, welches den Mißbrauch, der mit den sogen. Freiheiten von London getrieben wurde, satirisch beleuchtet. Alsatia war nämlich der Spottname von Whitefriars, einem Platze, welcher ein Asylrecht für die vom Gesetze Verfolgten besaß. Der Squire von Alsatia aber ist ein junger Mann aus reicher Familie, welchen die spitzbübischen Freibürger des Orts, auf ihre Gerechtsame trotzend, in ihre Falle gelockt und hier festhalten und ausbeuten, bis er zuletzt mit Gewalt ihren Klauen wieder entrissen wird. Die Darstellung ist überaus lebensvoll und dabei volksthümlich. Ungleich schwächer erscheinen dagegen Bury fair (1689) und Amorous Bigot (1691), welches wieder Angriffe auf den Katholicismus enthält. Dies ist auch in The scowerers (1691), dem letzten zu Lebzeiten des Dichters gegebenen Stücke der Fall, der einer der wenigen Whigistischen Schriftsteller ist, welche damals die Bühne zu diesem Zwecke gebrauchten. Das erst nach seinem Tode (1692) erschienene Lustspiel The volunteers or the Stock jobbers gehört zu seinen besseren Arbeiten, leider aber auch zu den indecenteren.

Shadwell litt an dem Hauptfehler der Lustspieldichter seiner Zeit Er besaß zu wenig eigentliche dramatische Gestaltungskraft. Es fehlt seinen Stücken an Handlung und seiner Handlung an tieferem Interesse. Seine Charaktere, wie lebensvoll sie immer erscheinen, sind dies doch selten im dramatischen Sinne. Auch hat er sich bei ihrer Darstellung nur an die schlechteste Seite des damaligen Lebens gehalten. Dichter dieser Art, wie talentvoll sie immer sein möchten, haben ihren Lohn mit dem Beifall ihrer Zeit dahin.

Einen kaum minder bedeutenden Einfluß auf das Repertoire der damaligen Bühne, und zwar auf demselben Gebiete wie er, gewann Aphra Behn*). Sie trug nach Kräften zur Entsittlichung derselben bei, was doppelt verwerflich an einem Weibe ist, das in seiner Natur doch einen so starken Schutz dagegen finden könnte. Es ist nur damit ein wenig zu entschuldigen, daß sie bereits früh in ein abenteuerliches Leben gerissen ward. Aphra Jonson (1642—89) war aus guter Familie. Ihr Vater, der eine Anstellung als Generalstatthalter in Surinam erhielt und sich mit seiner Familie dahin einschiffte, starb auf der Reise dahin. Die Mutter blieb gleichwohl mit ihren Kindern

*) **Plays written by the late ingenious Mrs. Behn (Reprint) 4 vol. 1871.**

für längere Zeit in Westindien, wo Aphra ein phantastisches abenteuerliches Leben führte. Sie gerieth hierdurch in ein intimes Verhältniß zu dem afrikanischen Prinzen Oroonoko, der hier in der Sclaverei lebte, und hat in einer Novelle die Schicksale desselben, seine unglückliche Liebe und sein grausames Ende in sehr anziehender Weise geschildert. Nach England zurückgekehrt, heirathete sie einen holländischen Kaufmann, Behn, der ihr nach dem phantastischen Leben, das hinter ihr lag, umsoweniger genügen konnte, als sie wegen ihres Talentes und ihrer Schönheit in die frivolen schöngeistigen Kreise der Londoner eleganten Gesellschaft und des Hofes gezogen wurde, deren Sitten und Anschauungen sie rasch zu den ihren machte und in Schrift und Leben auf's Rücksichtsloseste bethätigte. Der Mann findet leichter in seiner Natur und den äußeren Verhältnissen Hülfsquellen und Anhalte, sich sittlich wieder aufzurichten, der Frau ist dies um Vieles schwerer gemacht, auch scheint es nicht, daß Aphra das Bedürfniß dazu empfand. Sie sank sogar zur politischen Spionage herab zu welcher sie Carl II. erniedrigte. Dies hinderte aber nicht, daß Männer wie Dryden und Southern ihr in Freundschaft ergeben waren und ihr Talent verehrten. Ihr erstes Stück war das Lustspiel The amourous prince (1671) nach einer Novelle des Cervantes, dem noch in demselben Jahre das ernste Drama The forced marriage folgte. Von den 18 Stücken, die man von ihr kennt, mögen die Tragödie Abdelazer or the moore's revenge nach Marlowe's Lust dominion (1677), Sir Patient Fancy, eine nicht ungeschickte, aber sehr indecente Bearbeitung von Molière's Malade imaginaire, die von dem Middleton'schen A mad world, my masters! beeinflußte City heiress, von der sie selbst im Vorwort die loyale, torriistische Gesinnung rühmt, The lucky chance or an alderman's bargain, eines ihrer bestgearbeiteten, aber auch indecentesten Stücke hervorgehoben werden. The younger brother or the amourous Jilt (1696), welches erst nach ihrem Tode gegeben wurde, war ihr letztes Stück.

So sittenlos und obscön die Stücke Aphra Behn's zum großen Theile auch sind, so wurde sie hierin doch noch durch Dichter wie Ravenscroft und Wycherley übertroffen. Besonders bezeichnet Letzterer den Gipfel alles dessen, was das englische Theater an Schamlosigkeit hervorgebracht hat. An brutaler Rohheit der Sprache und Gesinnung hat zwar selbst er im Einzelnen Fletcher und Webster kaum übertreffen

können, aber im Ganzen zeigt sich ein großer Unterschied zwischen ihnen. Erst hier begegnen wir der völligen Abwesenheit sittlicher Grundsätze, ja der geflissentlichen Verhöhnung derselben.

Edward Ravenscroft, der mit dem Lustspiel Mamamouchi 1672 die Bühne betrat, hat wegen verschiedener seiner Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen schon genannt werden können, hier sei nur noch einer anderen Adaption desselben, The italian husband (1697), gedacht, weil ihr dasselbe Stück zu Grunde liegt, welches wir beim italienischen Theater aus Cicognini's Il tradimento per l'onore kennen lernten. Dagegen verlangt das immerhin bedeutende Talent, welches die Arbeiten Wycherley's zeigen, ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

William Wycherley*) wurde 1640 zu Cleve in Shropshire geboren. Sein aristokratischer, der königlichen Sache ergebener Vater schickte ihn zur Erziehung nach Frankreich, wo er den Glauben wechselte und den Grund zu seiner leichtfertigen Lebensauffassung legte. Nach England heimgekehrt studirte er länger in Oxford, kehrte in den Schoß der anglikanischen Kirche zurück und ging nach vollendeten Studien nach London, um am Temple seine juristische Carriere zu eröffnen, die er jedoch bald mit dem freien Stande eines vornehmen Herrn und Genußmenschen vertauschte und, dem Zuge seines Talents und der Mode der Zeit folgend, gelegentlich auch für die Bühne schrieb. Wycherley behauptete später, sein erstes Stück schon mit 19 Jahren geschrieben zu haben. Macaulay hat aber das Unrichtige dieser Angabe nachgewiesen. Sein Love in a wood or St. James park (1672) ist eine Sittencomödie im Geschmacke des Etherege, eine Mischung von Eleganz und Rohheit, von Ehrbarkeit und Depravation. Er hatte damit einen großen Erfolg. Man sagt, daß die Herzogin von Cleveland, die Maitresse des Königs, die ihre Günstlinge von der Straße aufzulesen pflegte, ihn bei dieser Gelegenheit zum ersten Male sah und an seinem frechen Witz und seiner feinen und vielversprechenden Erscheinung solches Gefallen fand, daß sie ihm zur Anknüpfung näherer Bekanntschaft im Vorüberfahren lächelnd ein vertrauliches und aufmunterndes: Du, Hurensohn! zugerufen habe. Wycherley, der

*) Wycherley's ꝛc. Plays by Leigh Hunt. Diese Ausgabe veranlaßte den berühmten Essay Macaulay's über „Die vier großen Lustspieldichter der Restaurationszeit."

diesen Wink verstanden, habe sich rasch in die Fesseln der schönen Herzogin gefügt, der er noch in demselben Jahr sein im Druck erscheinendes Stück widmete. Sein zweites Lustspiel The Gentleman dancing master (1672) ist aus Motiven von Calderon's El maestro de danzar und Molière's Ecole des femmes zusammengesetzt. Taine nimmt die schon vor ihm gemachte Bemerkung auf, daß die damaligen englischen Dichter die fremden Motive, die sie ergriffen, fast immer vergröberten. Er will daraus auf eine Inferiorität des englischen Geistes überhaupt, besonders dem französischen gegenüber schließen. Allein er vergißt, was die französischen Dichter ihrem Publikum bis zu Corneille und Molière zugemuthet hatten, und daß man selbst noch diesen den Vorwurf machte, die Motive der Spanier, die sie behandelten, vergröbert zu haben. Ueberhaupt halte ich es nicht ganz für richtig, zu glauben, daß Wycherley und die bedeutenderen damaligen englischen Lustspieldichter, wenn sie fremde Motive ergriffen, die fremden Dichter immer nur nachahmen und deren Stücke auf die englische Bühne übertragen wollten. Dies ist zwar von andrer Seite vielfach geschehen, doch lag ihnen selbst nicht selten mehr daran, die Sitten des englischen Lebens soweit sie dieselben interessirten, zur Darstellung zu bringen und da es ihnen an dramatischer Erfindung fehlte, ergriffen sie hierzu die Erfindungen anderer, also lediglich als Mittel zum Zweck. Ich muß selbst bei der Beurtheilung eines Schriftstellers wie Wycherley immer auf's Neue betonen, daß seine frivolen, brutalen Darstellungen nur zum Theil auf der Frivolität und Brutalität der Zeit und des Dichters beruhten, zum Theil aber auch aus einem falschen Begriffe vom Wesen und Zwecke des Lustspiels hervorgingen. Es ist daher auch nicht richtig, aus diesen Lustspielen einen Schluß auf die allgemeine Verdorbenheit der Zeit und der damaligen englischen Gesellschaft zu ziehen. Die Dichter stellten eben nur das dar, was sie davon kannten oder was sie für die vermeintlichen Zwecke ihrer Darstellung gebrauchen konnten. Die Kreise, in denen Zucht und Sitte herrschte, und deren gab es selbst damals, kannten sie nur in den seltensten Fällen, weil diese sich gegen sie abschlossen und letzteres sie gerade noch zur gelegentlichen Verspottung von Zucht und von Sitte reizen mochte. Wycherley's Dancing Master führt uns gewiß in die schlechteste Gesellschaft. Wenn aber Macaulay von dem Lustspiele dieser Zeit, deren frechster Vertreter Wycherley zweifellos ist, überhaupt sagt: Wir finden

uns durch dasselbe in eine Welt versetzt, in welcher die Frauen ausschweifenden, frechen und fühllosen Männern gleichen und in welcher die Männer zu schlecht für irgend einen anderen Aufenthalt als das Pandämonium oder die Norfolkinsel sind. Wir sind mit Stirnen von Bronce, Herzen von Mühlsteinen und von vom Feuer der Hölle entzündeten Zungen umgeben —" so läßt er (abgesehen noch davon, in wie weit dies alles auf die einzelnen Stücke anwendbar ist) doch ganz unberührt, in welche Beleuchtung, in welchen Contrast sie vom Dichter gestellt sind, um sie, worauf es diesem, selbst hier noch, wesentlich ankam, wenn auch nicht der Verachtung, so doch dem Gelächter preiszugeben. Auch vergißt er, wenn er von den schlechten Eigenschaften Wycherley's spricht, allzusehr dessen Vorzüge, obschon er sie an anderen Stellen wohl anerkennt. Die Wahrheit ist aber doch, daß beide immer Hand in Hand bei ihm gehen und letztere jene ebenso mildern, wie jene diese entstellen und beschmutzen. Es ist in Wycherley etwas von dem genialen Uebermuthe und der komischen Kraft der italienischen Komiker der Renaissancezeit, die ihm an Unzüchtigkeit nichts nachgeben, ein Gemisch von dem Geiste, der in den Spielen Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's herrscht. Wie sie, schrieb auch er für ein Publikum, das nicht zu verderben war, weil es vom Leben schon völlig verdorben worden; zumal der ehrbare Theil der Gesellschaft hielt sich dem Theater, besonders dem Lustspiele, fern*). Die Aehnlichkeit mit den Prosacomödien jener italienischen Dichter tritt besonders in seinem Lustspiel The country-wife (1673) hervor. Auch begründete erst dieses Stück seinen Ruf, denn das erste erlitt zunächst eine Niederlage.

*) Es geht aus Pepys' Notizen hervor, daß das Bürgerthum einen anderen Geschmack hatte, als die höfische Gesellschaft. Es scheint, daß auf ersteres besonders die Ausstattungsstücke berechnet waren und daß dieses es war, welches sich länger gegen die allzu indecenten Stücke auflehnte. Bei einem Besuch des Siege of Rhodes war das ganze Haus full of citizens. „There was hardly — setzt Pepys, der Sohn eines Schneiders, mit Geringschätzung hinzu — a gallant man or woman in the house". Und Cobbes bemerkt, daß die Damen nicht unmaskirt in ein neues Stück zu gehen wagten, weil dies mit ihrem guten Ruf sich nicht würde vertragen haben. Die meisten gingen überhaupt nicht eher, als bis man über den Inhalt beruhigt war. Diejenigen aber, welche die Neugier trieb, gingen maskirt. Im Gegensatze also zu Venedig, wo nur die öffentlichen Frauen maskirt erschienen. Es führte aber auch in London zu Mißbräuchen, welche zuletzt eine Abstellung dieser Sitte herbeiführten.

Auch hier hat Wycherley zum Theil fremde Motive, aus Molière's Ecole des maris, entlehnt. Ein Mann, der sich für einen Castraten ausgiebt, um sich leichter in das Vertrauen der Ehemänner zu schmeicheln, bildet den Mittelpunkt dieses Stücks. Den Frauen giebt er zu ihrer Befriedigung um so realere Beweise von seiner unverkümmerten Manneskraft. Die Satire auf die ehelichen Zustände der Zeit konnte nicht beißender, aber auch nicht frecher und unzüchtiger sein. Glücklicherweise wird sie nicht ganz so weit, als man gewöhnlich annimmt, getroffen haben. Der Plain dealer (1674), der einen zwar anfangs bestrittenen, dann aber um so andauernderen Erfolg hatte und in dem wieder Motive aus Molière's Misanthrope benutzt worden sind, ist das letzte Stück des Dichters. Der Grund, weshalb er sich so rasch, mitten in seinen Triumphen von der Bühne zurückzog, ist nicht völlig aufgeklärt. Wahrscheinlich hängt es mit seiner bald nach der Darstellung von The Country wife erfolgten Heirath mit der Gräfin Drogheda zusammen, deren Eifersucht möglicherweise jeden Verkehr mit der Bühne zu verhindern suchte. Als ihm nach dem Tode derselben ihr Vermögen bestritten ward, gerieth der leichtfertige und verschwenderische Mann auch noch in Schulden und hierdurch in solche Noth, daß er seinen Verleger um ein Darlehn von 20 £ angehen mußte. Auch jetzt sehen wir ihn aber keinen Versuch machen, sich durch erneuete Bühnenthätigkeit wieder emporzuarbeiten. Er mußte in's Fleetgefängniß wandern, wo er sieben Jahre lang schmachtete, bis er das Mitleid Jacobs II. erregte, welcher seine Schulden bezahlte und ihm einen Jahresgehalt von 200 £ aussetzte. Macaulay erklärt diesen Zwischenfall aus Wycherley's Rücktritt in die katholische Kirche. Durch den Tod seines Vaters, der sich ganz von ihm zurückgezogen haben mußte, gelangte er wieder zu einigem Vermögen und mit 75 Jahren ging er, um wie Jonson's Morose, seinen Neffen zu beeinträchtigen, auch noch zum zweiten Mal eine Ehe ein. Er starb im December 1715 und ward in der Gruft der St. Paulskirche begraben.

Man wird Wycherley nicht allzusehr für die Sittenlosigkeit der damaligen englischen Bühne verantwortlich machen dürfen, obschon er sie auf ihren Gipfel gebracht. Dazu war seine Thätigkeit eine zu kurze Von den vier Stücken, welche er ihr gegeben, haben eigentlich nur zwei bedeutendere Erfolge gehabt. Zwischen seinem letzten und Congreve's erstem Stücke liegen fast zwanzig Jahre, und die Bühnendichter die ihm sonst in Frivolität am nächsten stehen, haben mit Ausnahme

D'Urfey's ihre Bühnenlaufbahn alle früher, als er begonnen. Erst 1718, wurde nach 30jähriger Pause sein Love in a wood wieder aufgenommen. Dagegen erhielten sich sein Country-wife und sein Plaindealer fast durch das ganze vorige Jahrhundert. Letzterer erhielt 1765 eine neue Ueberarbeitung durch Isaac Bickerstaff.

Thomas d'Urfey*) (1630–1723), der besonders als lyrischer Dichter damals sehr in Aufnahme kam — seine Balladen, Sonette, Lieder erschienen in 6 Bändchen unter dem Titel Pills to purge melancholy — war zwar nur ein Bühnenschriftsteller im gewöhnlichen Sinne des Worts, aber als solcher ebenso beliebt, wie als Gesellschafter. Er hat sich in allen Gattungen von Spielen versucht und bei fast allen bedeutenderen Dichtern Anleihen gemacht. Von seinen 31 Stücken, so beliebt sie seiner Zeit waren, war aber im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts schon kein einziges mehr auf der Bühne. Er debutirte mit der Tragödie The siege of Memphis (1676). Sein letztes Werk war die Pastoral-Oper Ariadne (1721).

Es erscheint nun eine Reihe von Dichtern, welche, wenn sie auch nicht alle ausschließlich die Tragödie pflegten, doch in ihr hauptsächlich ihre Stärke fanden. Von ihnen ist der früheste John Crowne, der Sohn eines höheren Beamten in Nova Scotia in Amerika. Nach England gekommen, um sich hier einem Lebensberufe zu widmen, entschied er sich bald für die schriftstellerische Carrière. 1671 trat er mit seinem ersten Drama, der Tragödie Juliana, hervor, der ein Jahr später Charles VIII. of France und 1675 eine Uebersetzung der Racine'schen Andromache folgte, welche sehr schwach war. Er gewann sich die Gunst Rochester's, der ihn bei Hofe empfahl, wo in demselben Jahre seine Maske Calisto gespielt wurde. Schon mit Charles VIII. hatte sich Crowne, trotz des Rehearsal, für das heroische Drama und den Reimvers entschieden, 1677 trat er mit einem erneuten Versuche in diesem hervor, dem zweitheiligen Drama The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian. An Schmeichelei scheint er mit Dryden gewetteifert zu haben, da es z. B. in der Widmung dieses Stücks an die berüchtigte Herzogin von Portsmouth heißt: „Ich befestige das Bild von Ew. Herrlichkeit an das Thor dieses jüdischen Tempels, um das Gebäude zu heiligen." Crowne gehörte daher auch damals

*) Baker's Biographia dramatica.

selbstverständlich zu den Dichtern der Tories. Nicht wenige seiner Stücke zeigen eine entsprechende Tendenz. In der Tragödie begünstigte er unter dem Einflusse Corneille's bald die antiken Stoffe. Thyestes (1681), Darius (1688), Regulus (1694), Caligula (1698), sind ihre Gegenstände. Dem Autor fehlte es an Poesie und an dramatischer Gestaltungskraft, um dieselben wirkungsvoll behandeln zu können. Die Liebe sollte das dichterische Deficit decken und spielte eine meist wenig zur Sache gehörige Rolle dabei. Seine Tragödien, obschon zu ihrer Zeit ziemlich geschätzt, gehen selten über den Werth rhetorischer Exercitien hinaus. Von seinen Lustspielen hat besonders Sir Courtly Nice or It cannot be (1685) viel Beifall gefunden. Er entlehnte dazu Motive aus Moreto's Puod esser. Der Hauptcharakter, ein geckenhafter Landjunker, war eine Lieblingsfigur des damaligen Theaters, die bald conventionell wurde, hier aber noch voller Leben ist. Auch Crowne hatte sie schon vorher in seinen Country Wits (1675) mit Glück angewendet. The English friar (1690) ist eine freie Behandlung der Grundidee des Tartuffe und wie jenes gegen die Whigs gerichtet; sein letztes Lustspiel, The married beau (1694), nach einer Novelle des Cervantes (in Don Quijote). Von all seinen Stücken erhielt sich nur Sir courtly Nice längere Zeit auf der Bühne; er wurde noch 1781 neu aufgenommen. Crowne starb um 1703.

Ein verwandtes, noch viel einseitiger der Tragödie zugewendetes Talent war Elkenah Settle*), geb. 1648 zu Dunstable in Bedfordshire. Er trat 1671 mit der Tragödie Cambyses auf. Schon sein zweites Stück, The Empress of Marocco (1673), errang einen so großen Erfolg, daß es den Neid seiner Nebenbuhler erregte. Es erschienen kritische Bemerkungen darüber, die Dryden, Shadwell und Crowne zugeschrieben wurden. Letzterer bekannte sich später zu dem größten Theile derselben. Settle nahm Gelegenheit, sich zu rächen, indem er gegen Dryden's Absalon und Achitophel und dessen Medal schrieb, was sich auch mit daraus erklärt, daß er damals der Whigpartei angehörte. In diese Zeit fällt The female prelate (1689), worin er die Geschichte der Päpstin Johanna behandelt hat. Später trat er jedoch zu den Tories über und schrieb nun in ebenso maßloser Weise für das Königthum und den Katholicismus wie früher gegen

*) Biographia dramatica.

dieselben, so daß er nicht nur ein panegyrisches Gedicht auf die Krönung Jacobs II. verfaßte, sondern etwas später selbst noch den scheußlichen Oberrichter Jefferies in schamloser Weise verherrlichte. Dies mußte nach dem Siege der Whigs verhängnißvoll für ihn werden. Er kam nun so in seinen Verhältnissen herunter, daß er für einen Budenbesitzer des Bartholomewmarkts Possen schrieb und auch selbst darin auftrat. Endlich erhielt er ein Unterkommen in Charterhouse, wo er 1723 starb. Von seinen dramatischen Arbeiten, er schrieb bis zuletzt für's Theater, haben sich 17 Stücke erhalten. Sie sind meist romantischen Inhalts. Ich hebe von ihnen nur noch den in heroischen Versen geschriebenen Ibrahim, the illustruous Bassa (1677), die Bearbeitung des Pastor fido (1677), die von Beaumont und Fletcher's Philaster (1695) und sein Lustspiel The city ramble (1711) hervor, zu dem er Motive aus Fletcher's Knight of the burning pestle und aus dessen The coxcomb benutzte. Er war damals so schlecht accreditirt, daß er, um den Erfolg dieses Stückes nicht in Frage zu stellen, es unter fremdem Namen veröffentlichte. The ladies' tryumph (1718), ein burleskes Ausstattungsstück mit Musik, das er als komische Oper bezeichnete, ist das letzte seiner noch vorhandenen Werke.

Ein ungleich größeres Talent trat in Nathanael Lee*) hervor, den ich schon bei Besprechung Dryden's mit zu berühren hatte. Als Sohn eines Geistlichen 1650 zu Hatfield geboren, erhielt er eine gute und dabei freisinnige Erziehung. Er studirte zu Cambridge und ging nach beendeten Studien nach London, sein Glück bei Hofe zu machen. Da ihm dies aber nicht gleich gelang, versuchte er sich auf der Bühne als Schauspieler. Seine erste Rolle war Duncan in Macbeth. Obschon ein ausgezeichneter Vorleser, erwies er sich doch als ein ungeschickter Darsteller, und da er von einem ungestümen Zuge seiner Natur an einem langsamen Emporarbeiten verhindert wurde, gab er die Schauspielerei ebenso rasch wieder auf, als sie von ihm ergriffen worden war. Es wurde nun ein Versuch als dramatischer Dichter gemacht. Lee besaß ohne Zweifel ungewöhnliche poetische, ja selbst dramatische Anlagen. Er wäre vor allen anderen Dichtern der Zeit zum Tragiker berufen gewesen. Auch hier aber ward ihm sein Unge-

---

*) The dramatic Works of Nath. Lee. 3 vols. 1734. — Hettner, a. a. O. — Taine, a. a. O.

stüm wieder verhängnißvoll, das alles im Fluge erobern wollte. Es hinderte ebenso sehr seine künstlerische Durchbildung, wie die seines Charakters. Es fehlte ihm an Ebenmaß, Ruhe und Würde. Blindlings griff er in alle Höhen und Tiefen. Mit demselben Feuer, mit dem er sich in die dichterische Begeisterung warf, welches aber doch nur eine krankhafte, überfliegende Hitze war und ihn häufiger zu Bombast und Geschmacklosigkeit, als zur Erhabenheit und zur Schönheit führte, stürzte er sich in die Genüsse des Lebens und zerstörte hierdurch frühzeitig Körper und Geist. Er verfiel so allmählich in Wahnsinn, von dem er zwar zeitweilig geheilt wurde, doch ohne seine frühere Kraft zur Thätigkeit zurückgewinnen zu können. Im Winter 1603 wurde er erfroren auf der Straße gefunden und in St. Clement Danes begraben.

Lee hat ausschließlich Tragödien geschrieben. Fast all seine Stoffe sind der alten Geschichte entlehnt. So Nero (1675), Sophonisba or Hannibal's overthrow (1676), Gloriosa or the court of Augustus (1676), The rival queens or Alexander the great (1677), Theodosius (1680), Lucius Iunius Brutus (1681), Constantine the great (1684). Nur Caesar Borgia (1680), The princess of Cleve (1689) und The massacre of Paris (1690) sind davon ausgenommen. Marlowe, Shakespeare und Fletcher waren ihm in Bezug auf den sprachlichen Ausdruck Muster. Er glaubte sie aber alle übertreffen zu können, obschon es bei ihm über ein Schwanken zwischen der altenglischen und der neufranzösischen Compositions- und Behandlungsweise niemals hinauskam. Die Ursprünglichkeit und Genialität des Dichters sprang aber im Einzelnen aus all seinen Arbeiten hervor. Mrs. Siddons war voll Bewunderung für ihn. Hettner vergleicht ihn mit Grabbe. Ein Beurtheiler der Retrospective Review aber wendet auf ihn die Worte des Polonius an, indem er sagt, daß in seiner Dichtung viel Wahnsinn, aber in seinem Wahnsinn Methode sei. In seinen ersten Arbeiten schloß er sich Dryden's heroischem Drama an. Nero ist zum Theil, Sophonisba ganz in Reimen geschrieben. Mit The rival queens ging er jedoch zum Blankverse über. Geistererscheinungen, Aufzüge, Musik und Gesang spielten nach Dryden's Vorgang auch bei ihm eine Rolle. Dem Gegensatze wilder, flammender Leidenschaft und duldender, rührender Milde hat er große Wirkungen zu entlocken verstanden. Dies ist besonders in dem letztgenannten Drama und in Theodosius, einem farbenreichen Gemälde von Liebe und Wollust, der Fall, in dem sich

derselbe Stoff wie in Massinger's Emperor of the East behandelt findet.

Größere Anerkennung fand bei sorgsamerer Verwendung einer ursprünglich minder bedeutenden Begabung ein andrer Dichter der Zeit der wieder das ganze Gebiet, Lustspiel und Tragödie, zu umfassen strebte, aber nur der letzteren seinen Ruf verdankt. Thomas Otway*) wurde 1651 zu Trotting in Sussex geboren. Er erhielt seine Erziehung zu Winchester und Oxford. Nach seines Vaters, des Oberpfarrers von Wolbeding, Tode, der nichts hinterließ, aller Unterstützung beraubt, wendete er sich nach London, und hier wie Lee der Bühne, erst als Schauspieler, dann als Dichter, zu. Sein Talent und seine persönlichen Eigenschaften empfahlen ihn der leichtfertigen vornehmen Gesellschaft. Er erwarb sich die Gunst des Grafen von Plymouth, eines Sohnes des Königs, welcher ihm eine Stelle in der Armee vermittelte. Dieses Verhältniß war jedoch von nur kurzer Dauer, worauf er sich wieder der Bühne und dem früheren Wohlleben zuwendete. So groß seine Einnahmen waren, so rasch verschwanden sie auch. Das Ausbleiben von Erfolgen zog später die Anhäufung von Schulden nach sich, und nachdem er so zwischen Genuß und Noth längere Zeit auf- und niedergeschwankt, gerieth er zuletzt in eine so klägliche Lage, daß er am 15. April 1685 im Armenhause zu Towerhill sein Leben beschloß. Er begann seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller 1675, in demselben Jahre wie Lee, mit der Tragödie Alcibiades, ebenfalls einem Versuche im heroischen Drama, aber einem sehr schwächlichen, der ziemlich spurlos vorüberging. Desto größeren Erfolg errang er ein Jahr später mit seinem Don Carlos, der auch noch in gereimten Versen geschrieben ist. Er sagt, daß er damit mehr Beifall, als mit irgend einem seiner späteren Stücke gefunden habe. 1677 folgte eine Bearbeitung von Racine's Titus und Berenice, sowie die Posse The cheats of Scapin nach Molière, die sich lange auf der Bühne erhielt. 1678 brachte das Lustspiel Friendship in fashion, ein sehr abstoßendes Stück, das aber gleichwohl gefiel. Seines Cajus Marius (1680), in welchen er Shakespeare's Romeo und Julia verarbeitet hat, ist schon gedacht worden. Es ist eine der geschmacklosesten Adaptionen

*) The works of Th. Otway with notes and life. 3 vols. 1728; sowie die Ausgaben von 1812 und 1813.

und eines der keckſten Plagiate. Ganze Scenen, wie die Scene zwiſchen der Amme, Julia und ihrer Mutter, die Gartenſcene, Julia's Monolog vor der Rückkehr der Amme, die Abſchiedsſcene, der Monolog vor dem Schlaftrunke u. ſ. w. ſind im römiſchen Gewande in dasſelbe mit übergegangen. Das Stück wurde erſt durch die Wiederaufnahme der ächten Tragödie am 11. September 1744 von der Bühne verdrängt. Ein Fortſchritt lag wenigſtens darin, daß es Otway zur Wiederaufnahme des Blankverſes beſtimmt hatte. In demſelben Jahre erſchien auch The orphan, ein Stück, das er für die berühmte Schauſpielerin Mrs. Barry geſchrieben haben ſoll, welche die Monimia ſpielte. Es iſt die Geſchichte der Liebesleidenſchaft zweier Brüder für ein und dasſelbe Mädchen. Caſtalio vermählt ſich der Monimia heimlich und verabredet mit ihr die erſte nächtliche Zuſammenkunſt. Polydor, der das letztere erlauſcht hat, ohne doch von erſterem zu wiſſen, nimmt ſeine Stelle ein. Dies iſt nur möglich, weil die Zuſammenkunft im Dunkeln ſtattfindet und Monimia nicht an Polydor's Stimme die Verwechslung bemerkt. Eine überaus künſtliche Vorausſetzung. Natürlich wird der Verrath ſchließlich entdeckt. Caſtalio erſticht ſeinen Bruder, Monimia nimmt in Verweiflung Gift, und auch Caſtalio macht ſeinem Leben ein Ende. Das Stück iſt auf große ſchauſpieleriſche und theatraliſche Effekte berechnet und wurde noch in dieſem Jahrhundert wieder auf's Neue gegeben. Das folgende Jahr brachte ein Luſtſpiel The soldier's fortune, es iſt ziemlich grob und poſſenhaft, gefiel jedoch ſo, daß Otway eine Fortſetzung ſchrieb: The atheist or the second part of the soldier's fortune (1684), welche jedoch durchfiel. Um ſo größer war der Beifall, welcher dem Dichter für die Tragödie Venice preserved or a plot discovered (1682) gezollt wurde. Sie war gegen die Whigs geſchrieben und die chargirte Figur des Antomi, wie der Prolog andeutet, darauf berechnet, Shaftesbury verächtlich zu machen*), den er auch ſchon in Cajus Marius ange-

*) Die Stelle lautet:

Next is a senator that kept a whore,
In Venice none a higher office bore.
To lew'dness ev'ry night the leacher ran;
Show me, all London, such another man,
Match him at another Creswell's if you can.

griffen hatte. Die venetianische Verschwörung vom Jahre 1618 bot hier den Stoff. Der erste Act klingt stark an Othello an. Jeffrei hat Belvidera, die Tochter des Senators Priuli, entführt und geheirathet, wofür er von diesem eine schmachvolle Behandlung erfährt. Aus Rache tritt er einer Verschwörung bei, die gegen den Senat gerichtet ist. Belvidera entlockt ihm das Geheimniß und überredet, um ihren Vater zu retten, ihren Gemahl zum Verrathe. Den Verschwörern wird der Proceß gemacht. Auch Jeffrei's Freund, Pierre, wird mit Tode bedroht. Die Reue erwacht. Jeffrei versucht, Pierre zu retten, und da ihm dies nicht gelingt, ersticht er sowohl ihn, wie sich selbst. Belvidera stirbt aus Gram in den Armen des Vaters. Obschon die Motivirung Manches zu wünschen läßt und Jeffrei eine ziemlich klägliche Rolle spielt, so gehört dieses Stück doch zu den besten der Zeit. Es ist mehr dramatische Bewegung, mehr Farbe, mehr tragische Spannung darin, als in irgend einem Stücke Dryden's. Dabei ist die Behandlung würdiger und geschmackvoller, als gewöhnlich. Die Scene zwischen Antomi und der Concubine Aquilina im 5. Act erscheint zwar als überflüssige, ja ungehörige Einlage, ist aber an sich eine zwar groteske, doch überaus bittere Satire, und was Charakteristik und Ausdruck betrifft, ein kleines Meisterstück ihrer Art. Mit Recht sagt Taine, daß dieser Dichter um ein Jahrhundert zu spät kam. Seine Zeit konnte sein Talent nicht in der rechten Weise zur Entwicklung bringen. Dies gilt auch für Lee.

Nicht minder bemerkenswerth ist der nur wenige Jahre später auftretende Thomas Southern*). 1660 in Dublin geboren, erhielt er auch hier seine erste Erziehung, bezog aber dann, nach Gildon,

---

Mutter Creswell war eine bekannte Londoner Kupplerin. Man kann überhaupt aus den Prologen und Stücken der Zeit die Namen aller hervorragenden Subjecte dieses schmählichen Gewerbes, als Jenny Cromwell, Mother Mosely, Mother Gifford, Mother Temple kennen lernen. Wycherley widmete sogar seinen Plain Dealer einer derartigen Person, Mylady B. ... d. i. Bennet. Mother Creswell hielt übrigens auf Reputation. Sie verordnete in ihrem Testamente, daß ihr ein Prediger gegen 10 £ Honorar eine lobende Leichenrede halten solle. Es soll sich auch einer gefunden haben, welcher aber nur sagte: She was born well, she lived well and she died well, for she was born with the name of Creswell, she lived in Clerkenwell and she died in Bridewell.

*) Biographica dramatica. — Samuel Johnson, a. a. O.

mit 17 Jahren die Universität Oxford. Nach London gekommen schloß er sich der königlichen Partei an, und sein Persian prince or loyal brother, mit dem er 1682 die Bühne betrat, wurde als eine Huldigung des Herzogs von York ausgelegt. Unter dessen Regierung trat er vorübergehend in die Armee ein. Nach der Absetzung Jacobs II. widmete er sich wieder der Bühne, auf welcher er verschiedene große Erfolge feierte. Von seinen zehn Stücken sind Isabella or the innocent adultery (1694) und Oroonoko (1696) weitaus die bedeutendsten. Sein letztes Stück war Money's mistress (1726). Dies war auch der Grundsatz, welchem er selber im Leben gehuldigt. Kein Bühnendichter der Zeit soll von seinen Arbeiten so große Revenüen wie er bezogen haben. Seine Spartan Dame wurde ihm allein vom Buchhändler mit 150 £ bezahlt, und als ihn Dryden eines Tages nach dem Erträgniß eines seiner Stücke fragte, soll er erwidert haben, daß er sich schäme, dasselbe zu nennen — in der That betrug es nicht weniger als 700 £, während Dryden es nie über 100 £ gebracht hatte. Allerdings soll er sich dabei sehr undelicater Mittel bedient haben, indem er z. B. die Liberalität seiner Gönner in der Weise mißbrauchte, daß er ihnen seine Freibillets zu den ersten Vorstellungen zu enormen Preisen verkaufte. Kein Wunder, daß er, der ebenso sparsam mit seinem Gelde, wie mit seinen Kräften umging, und obschon er mit der Welt zu leben wußte, doch keins von beiden in ausschweifenden Genüssen vergeudete, es zu ansehnlichem Vermögen und zu einem hohen und geachteten Alter brachte. Er starb 1746, 86 Jahre alt.

Southern war im Lustspiele weniger glücklich, als in der Tragödie, obschon er ebenso viel Stücke von der einen wie von der anderen Gattung geschrieben. Er war auch weniger lasciv, wie andere Dichter, obschon er gelegentlich in ihren Ton mit einstimmte. Isabella ist sein vorzüglichstes Werk. Es behandelt ein ähnliches Sujet wie Müllner's Neunundzwanzigster Februar und wie Tennyson's Enoch Arden. Es ist ein Rückgriff auf das Familiendrama, das hier von Southern in seinem sentimentalen Kerne ergriffen, aber bis auf nur einige kurze, zumeist komische Scenen, welche in Prosa behandelt sind, in Blankversen geschrieben worden ist. Isabella, im Wahne, daß ihr Gatte Biron gestorben, läßt sich von dessen Bruder Carlos, einem Vorläufer von Franz Moor, zu einer zweiten Ehe mit Villeroy drängen. Er wußte, daß sein Bruder nicht todt war, sondern in Sclaverei schmachtete,

hatte aber ein Interesse daran, ihn für todt gehalten zu wissen und sich an Villeroy zu rächen. Biron kehrt zurück, wird im Auftrag seines Bruders ermordet, Isabella tödtet sich selbst, und Carlos verfällt dem Gerichte. Die Motivirung ist etwas künstlich und schwächlich. Die Rolle der Isabella aber eine so große und dankbare schauspielerische Aufgabe, daß sie von allen bedeutenden Darstellerinnen dargestellt worden ist. Noch im Jahre 1830 wurde daher das Stück wieder neuaufgenommen. Auch Oroonoko hielt sich so lange. Er hatte dies theils dem rührenden Elemente, welches sich auch hier wieder in der unglücklichen Liebe des in Gefangenschaft schmachtenden Mohrenfürsten zeigt, theils der gegen den Sclavenhandel gerichteten Tendenz zu danken. Southern hat in der That das Verdienst, auf die Schmach dieses Gewerbes zuerst hingewiesen, zuerst einen Abscheu gegen dasselbe hervorgerufen zu haben. Der Gegenstand ist, wie ich schon andeutete, der Novelle Aphra Behn's entnommen, welcher wahre und selbst mit erlebte Begebenheiten zu Grunde lagen.

John Banks, welcher seine dramatische Laufbahn noch einige Jahre früher, 1677 mit The Rival kings, begann, kann schon deshalb nicht ganz übergangen werden, weil er von Lessing ausführlich besprochen worden ist und sein Essex or the unhappy favourite (1685), der die Veranlassung dazu gab, lange zu den beliebtesten Stücken der englischen Bühne gehörte und auch wirklich für seine Zeit manches Verdienstliche hat. Jedenfalls ist er das beste Stück dieses Dichters. Banks gehörte den Mitgliedern von New-Inn an und hat der Bühne acht Stücke, ausschließlich Tragödien, gegeben, von welchen die letzte, Cyrus the great, aus dem Jahr 1696 ist. Man kennt mit Sicherheit weder Geburts- noch Todesjahr von ihm, obschon er in Westminster begraben liegt. Doch glaubt man, daß er um 1706 bereits todt war.

Die politisch-religiöse Erregung der achtziger Jahre entzog der Bühne fast alles Interesse, sowohl bei dem Publikum, wie bei den Dichtern. Es trat in dieser Zeit kein Talent von einiger Bedeutung auf ihr weiter hervor. Desto reger wurde die dramatische Production nach beendeter Krisis. 1693 trat Congreve, 1696 traten Colley Cibber und Granville, 1697 Vanbrugh, 1698 Farquhar, 1600 Mrs. Centlivre und Rowe als Autoren auf. Von ihnen kann nur Congreve hier eine

nähere Betrachtung zu Theil werden, weil die Wirksamkeit der übrigen fast ganz in den nächsten Zeitraum fällt.

William Congreve*), nach Wilson am 5. April 1670 zu Bardsy bei Leeds in Yorkshire geboren**), stammte aus einer alten Familie des Staffordshire, die ihre Vorfahren bis auf die Zeit der normannischen Eroberung zurückverfolgt hat. Er erhielt seine Ausbildung auf der Schule zu Kilkeny, bezog dann die Universität von Dublin worauf er sich 1688 nach London wandte und, um die Rechtswissenschaft hier zu studiren, Mitglied des Middle-Tempel wurde. Congreve gehörte den frühreifen Talenten an, wenn es auch nicht ganz zutreffend ist, daß er sein erstes Stück, The old batchelor, welches erst 1693 zur Aufführung kam, schon mit 17 Jahren geschrieben hat. Er selbst sagt darüber in seiner Vertheidigung gegen die Anschuldigungen Collier's: „Wie Mehreren bekannt, wurde das Stück ein paar Jahre früher, als es dargestellt worden, geschrieben. Ich hatte damals von der Bühne noch keinen rechten Begriff. Ich schrieb es während der langsamen Genesung von einer Krankheit zu meiner Zerstreuung." Man hat in dieser Vertheidigung nur den Versuch erblicken wollen, der Welt einen übertriebenen Begriff von seinem Talent beizubringen. Ich glaube das nicht. Sie dürfte vielmehr der Wahrheit ziemlich entsprechen, da das Stück durchaus noch den Eindruck der dilettantischen Arbeit eines geistreichen und hochbegabten Menschen macht, der von der Form und dem Zwecke des Dramas noch keinen rechten Begriff hat. Wie schwach in der Composition und in Bezug auf das eigentlich Dramatische auch seine übrigen Stücke sind, so ist zwischen dem Old batchelor und dem in demselben Jahre mit ihm auf der Bühne erschienenen Double-Dealer hierin der Unterschied doch ein bedeutender. Dryden, dem er das Stück zu lesen gegeben und der ihm einiges zu ändern rieth, um dasselbe bühnengemäßer zu machen, betheuerte, nie ein so vortreffliches erstes Stück bisher gesehen zu haben. Er hätte hinzusetzen können, daß die darin entwickelte Menschenkenntniß bei

---

*) Wilson, Memoirs of the life of Congreve. 1730. — Sam. Johnson, a. a. O. — Macaulay, Essays, Comic dramatists of the restauration. — The works of W. Congreve by Leigh Hunt 1840. — Ward, a. a. O. II. 582. — Hettner, a. a. O.

**) Ward giebt nach Johnson und Macaulay 1672 an.

Congreve's Alter nicht nur in Staunen, sondern zugleich in Schrecken setze. Der Old batchelor besteht aus mehreren lose miteinander verbundenen, schwankartigen Vorfällen, die durch die Conversation breit auseinander gezogen sind und einander in willkürlicher Weise verdrängen, so daß die Nebenhandlungen die Haupthandlung ganz überwachsen haben und die Hauptfigur gegen die Nebenfiguren zurücktritt. An Handlung und dramatischem Interesse ist es sehr arm. Die den mittleren Klassen der Gesellschaft entnommenen und zum Theil chargirten Figuren sind mit festen Strichen entworfen und treten in vollster Lebendigkeit und Bestimmtheit hervor. Doch hat keine eine wirklich dramatische Entwicklung, daher sie auch trotz des Aufwandes von Witz und glücklichen Einfällen allmählich ermüden, was insbesondere von Sir Joseph Witall und Captain Bluffe gilt. Macaulay sagt, daß, obschon die Schriften Congreve's keineswegs rein wären, man, von Wycherley kommend, doch den Eindruck von ihnen gewänne, das Schlimmste überstanden zu haben, daß man sich einen Grad weiter von der Restauration fühle und den Nadir der Verwilderung des Nationalgeschmacks und der Sitten überschritten habe. Ich finde den Unterschied zwischen beiden aber nur darin, daß Congreve, besonders in seinen übrigen Stücken, ungleich eleganter ist, und besser als Wycherley das Leben der vornehmen Kreise zu schildern versteht. Dieser ist kecker und frecher in seinen Entwürfen, derber und brutaler in der Ausführung. Seine Satire gewinnt aber zuweilen einen energischen, an das Gebiet des Tragischen streifenden Ausdruck, wie in der Scene des Plain Dealer, in welcher sich dieser in brutaler Weise an dem Verrathe seiner früheren Geliebten rächt. In solchen Momenten zeigt sich bei Wycherley immer etwas von einer zwar rohen, doch bedeutenden dramatischen Kraft, weshalb wohl auch Dryden gerade „The satire wit and strength of manly Wycherley“ rühmt. Bei Congreve erscheint dagegen alles glätter, kühler, gefälliger, selbst noch das Niederträchtigste, was sich z. B. an Maskwell und Mirabel, an Sir Sampson Legend und Mrs. Touchwood beobachten läßt. Nicht daß es ihm an Kraft des Ausdrucks gefehlt hätte. Sie geht z. B. der Scene zwischen Mrs. Touchwood und Maskwell in The double dealer und der ersten Begegnung des alten und jungen Sampson in Love for Love nicht ab. Wenn aber Congreve auch äußerlich Vieles glättet und gefälliger zu machen suchte, so ist seine Darstellung häufig fast noch

schamloser und empörender, als die brutalere Wycherley's, schon weil die des letzteren meist um vieles chargirter und lustiger ist, und sich in niederen Kreisen bewegt. Congreve's vornehme Damen scheinen fast alle die Schule der Bordells durchlaufen zu haben, seine jungen Mädchen fast alle schon dafür reif zu sein. Dabei sucht er immer den Glauben zu unterhalten, daß er ganz in den Grenzen der Wahrheit bleibt. Die Wahrheit war ja der Schild, mit dem die leichtfertigen Schriftsteller der Bühne ihre Schamlosigkeit zu vertheidigen suchten. Auch Wycherley that es, daher er im Vorwort zu seinem Plain dealer sich sogar selbst diesen Namen mit beigelegt hat. Allein die Wahrheit, die sie zu beobachten vorgaben, war eine halbe. Sie brachten immer nur die Schatten-, nicht die Lichtseite der Zeit, welche sie schilderten, zur Darstellung. Sie kannten wohl ihre Laster, doch nicht ihre Tugenden, oder wenn sie sie kannten, so hatten sie doch kein Interesse dafür. In ihren Händen würden sie auch sicher nur zweideutig geworden sein. Dies zeigt sich an Wycherley's Plain Dealer und an Valentine und Angelica in Love for Love. Die Moral, die sie gelegentlich äußern, ist stets eine schillernde. Doch war dies nicht auch bei Fletcher der Fall? also vor der Restauration schon?

Congreve läugnete bei seinen Rechtfertigungen nicht, daß es Tugend auch noch in seiner Zeit gebe, er bestritt aber, dieselbe irgend beleidigt zu haben. „Die, welche tugendhaft sind — heißt es in der Vorrede zum Double Dealer — sollten sich durch meine Lustspiele nicht beleidigt fühlen — da die von mir geschilderten Charaktere sie ja nur heben und besser ins Licht stellen. Die aber, welche nicht zu den Tugendhaften gehören und doch dafür gelten wollen, würden besser thun, sich nicht von meiner Satire getroffen zu fühlen und sich gegen sie zu ereifern. Auch diese haben mich fälschlich angeklagt, da ich ihnen hierdurch ja nur hätte nützen können.“ In diesem letzten Satze zeigt sich der ganze Mann. Es war ihm mit seiner Schilderung des Lasters um Besserung gar nicht zu thun. Vielmehr war er frivol genug, es noch zur Heuchelei aufzumuntern, wenn er auch diese dadurch mit verspotten wollte. In Mrs. Foresight und ihrer Schwester hat er dafür schamlose Beispiele aufgestellt.

The batchelor brachte seinem Verfasser vielleicht mehr, als irgend ein anderes Stück seinem Autor ein. Es verschaffte ihm den Beifall

und die Gunst von Lord Halifax, der ihm rasch hintereinander mehrere Staatsämter gab, mit einem Einkommen von 600 £.

Ich halte The double dealer für das im dramatischen Sinne bestgearbeitete Lustspiel des Dichters, obschon es bei seinem ersten Erscheinen (1694) keines besonderen Beifalls genoß. Dies lag, wie ich glaube, wesentlich daran, daß Maskwell und Lady Touchwood eigentlich keine Lustspielfiguren sind. Es hat etwas Beleidigendes, eine so ausgesuchte Schlechtigkeit und Verworfenheit in das komische Licht gestellt zu sehen. Auch fällt ihre erste große Scene ganz aus der komischen Behandlung des Stückes heraus. Sodann spielt Melfont eine ebenso unwahrscheinliche, als alberne Rolle, was ein Interesse für ihn, obschon es bezweckt ist, doch nicht aufkommen läßt. Maskwell's Charakter ist dem des Tartuffe verwandt, der bereits in verschiedenen Varianten auf der englischen Bühne erschienen war. Er ist abgesehen von dem eben erhobenen Einwand trefflich gezeichnet.

Love for Love (1695) ist von verschiedenen Beurtheilern sehr hoch gestellt worden. Es zeigt allerdings in hohem Maße die Vorzüge, doch auch die Schwächen des Dichters. Das dramatische Element darin ist gering, die Composition lose, die Entwicklung unbeholfen, die Motivirung theilweise unklar und schwächlich. Andrerseits steht aber Congreve hier in seiner an Witz und geistreichen komischen Einfällen und Wendungen unerschöpflichen Behandlung des Dialogs schon auf der vollen Höhe. Die Schilderung der Sitten, obschon nur von Seiten ihrer Verderbtheit dargestellt, ist ebenso fein und mannichfaltig, wie wahr. Die Charaktere treten in individuellster Lebendigkeit auf, vor allem der alte Sampson Legend, Mr. und Mrs. Foresight und Tettle. Es sind Züge der ergötzlichsten Art darin von großer Feinheit sowohl, als Kraft. Nicht selten opfert aber Congreve seinem Witz Charaktere, wie Situationen. Die ersten müssen oft Gedanken und Einfälle des Dichters aussprechen, die zu ihrem Charakter nicht passen, die letzteren werden durch übertriebene Ausdehnung der geistreichen Conversation endlich ermüdend, was z. B. mit Valentin in den fingirten Wahnsinnsscenen der Fall ist.

Congreve wollte nach dem Erfolge dieses Stückes beweisen, daß er nicht nur auf dem Soccus, sondern auch auf dem Kothurn zu schreiten verstehe. Er schrieb seine Mourning bride (1697), eine Tragödie, in der er Lee noch zu überbieten strebte, ohne doch dessen tra-

gische Kraft zu besitzen. Nur in einzelnen Stellen bricht etwas davon hervor, wofür schon Johnson die kleine Scene zwischen Almeria und Leonora im Tempel, zu Anfang des zweiten Aktes, hervorhob. Das in Blankversen geschriebene Stück hatte noch einen größeren Erfolg, als Love for Love und erhielt sich bis in die neueste Zeit auf der Bühne. Das Jahr 1700 brachte aber wieder ein Lustspiel, The way of the world, das letzte des Dichters. Er hatte demselben seine ganze Kraft gewidmet, aber trotz aller Vorzüge fand es nur einen kühlen Empfang. Der Grund lag theils darin, daß die Arbeit zu fein und die Satire zu bitter war, theils aber auch in dem Abstoßenden der Charaktere und in dem Mangel an Handlung. Congreve, in seinem Vorworte, behauptet zwar, von der Wirkung noch überrascht worden zu sein, weil seine Dichtung gar nicht auf den am Theater damals herrschenden Geschmack berechnet gewesen sei. „Die Charaktere — setzt er hinzu — die man gewöhnlich in unseren Lustspielen lächerlich gemacht findet, sind meist so grobe Narren, daß nach meiner bescheidenen Ansicht, sie den feiner fühlenden und denkenden Theil des Publikums eher verletzen, als vergnügen sollten.“ Er habe daher sich bewogen gefunden, Charaktere zu zeichnen, welche nicht sowohl durch einen angeborenen Makel, der unverbesserlich und darum ungeeignet für die Bühne sei, als „durch einen affectirten Witz lächerlich sind, einen Witz, der gleichzeitig affectirt und auch falsch ist.“ In der That ist Witwould, auf den dies hauptsächlich anwendbar ist, die ergötzlichste Figur des, gegen die früheren, auch weniger indecenten Stücks, was man als Folge des Collier'schen Angriffs beurtheilt hat.

Es mag hier noch einer besonderen Eigenthümlichkeit des damaligen Lustspiels gedacht werden, die eine überwiegend formelle ist und darin bestand, daß man Gesänge in ihnen anbrachte, die bisweilen mit der Handlung unmittelbar gar nichts zu thun hatten, zuweilen aber auch zu ihr in Beziehung standen und dann auf die Verstärkung einer bestimmten Stimmung berechnet waren. Es sind Einflüsse jener von Davenant in die Mode gebrachten musikalischen Dramen, die man auch Opern genannt. Eine andere Eigenthümlichkeit boten die Aktschlüsse dar, die immer aus einigen gereimten Versen bestanden und irgend eine Lebensmaxime oder irgend einen sittlichen Gemeinplatz enthielten.

Es hat gewiß mehreres zusammengewirkt, was Congreve bestimmte

nichts mehr für die Bühne zu arbeiten. Zunächst kann es aber weder Stolz, noch Rücksicht auf die Angriffe Colliers gewesen sein, da er sich noch 1806 mit Vanbrugh vereinigte, um mit diesem gemeinschaftlich ein Theater zu leiten. Man kam zugleich überein, dieses Theater wesentlich mit eignen Stücken zu versorgen. Der Mißerfolg des Unternehmens war aber Ursache, daß Congreve bald wieder davon zurücktrat, ohne etwas weiteres als die Oper Semele (1707) dafür geschrieben zu haben. Dies widerspricht auch der Annahme Macaulay's, daß Congreve schon immer zwei ganz verschiedene und unvereinbare Zwecke verfolgt habe, nämlich den, eine Rolle in der literarischen Welt und den, eine solche in der vornehmen Gesellschaft zu spielen. Der höhere Ehrgeiz habe nun eben nach kurzem Kampfe den niederen besiegt. War dieses doppelte Streben, das ich keineswegs läugne, aber wirklich so unverträglich mit einander? Zu jener Zeit sicher noch nicht. Vielmehr gehörte es damals noch immer zum guten Tone, sich in dramatischer Poesie zu versuchen, wie die Erscheinungen Van Brugh's, Farquhar's Granville's (des späteren Lord Lansdown) und Addison's beweisen. Was aber für einen jüngeren Mann der vornehmen Welt als eleganter, geistiger Sport angesehen werden durfte, konnte darum in vorgerückteren Jahren doch in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Auch trugen die moralischen Strebungen der Zeit in ihrer ablehnenden Haltung gegen die Bühne mit dazu bei, die dramatische Schriftstellerei nicht mehr so hoffähig erscheinen zu lassen. Ich glaube jedoch, daß Congreve zugleich ein Sinken der dichterischen Kraft an sich wahrnahm oder wahrzunehmen glaubte und bei der errungenen höheren gesellschaftlichen Stellung sich Niederlagen auf dem Theater nicht aussetzen wollte. Macaulay's Ansicht fußt augenscheinlich auf jenem von Congreve gegen Voltaire gemachten Ausspruch, daß er seine Stücke einzig zum Zeitvertreibe in müssigen Stunden geschrieben habe und nie etwas anderes sein wollte, als ein einfacher Gentleman — ein Ausspruch der ihm die bekannte Zurechtweisung Voltaire's zuzog: — daß falls er wirklich nichts weiter als das wäre, dieser ihn niemals aufgesucht haben würde. Allein dieser Ausspruch stammt aus so später Zeit, daß es nicht thunlich erscheint von ihm auf die Auffassung seiner Jugend zu schließen. Ganz entsagt hatte Congreve der Poesie aber auch jetzt nicht. Wir besitzen von ihm noch eine ganze Reihe Gelegenheits-

dichtungen aus späterer Zeit. Im übrigen begnügte er sich, durch eine reichen geistigen Gaben eine glänzende Rolle in den Boudoirs und in der Gesellschaft zu spielen. Von seinen zärtlichen Verhältnissen sei nur das zu der ausgezeichneten Schauspielerin Bracegirdle und zur Tochter des großen Marlborough hier erwähnt. Letzteres soll nur platonischen Charakters gewesen sein. Es entstand in der That erst in der Zeit, da Congreve schon von der Gicht gebrochen und halb erblindet war. Gleichwohl hegte die Herzogin eine geradezu abgöttische Verehrung für ihn, so daß sie nach seinem am 19. Januar 1728 erfolgten Tode ihn mit großem Pompe in Westminster begraben und dort ein Denkmal errichten ließ.

Congreve ist, meiner Meinung nach, zwar nicht als geistvoller Schriftsteller, wohl aber als dramatischer Dichter sehr überschätzt worden. Er ist ausgezeichnet im Entwurfe seiner Charaktere, aber er hat es nur wenig verstanden, dieselben dramatisch zu entwickeln. Seine Stärke liegt zuletzt nur in der Conversation, aber bei allem Glanze derselben fällt er auch hier aus dem dramatischen Charakter und Styl oft heraus.

Der Abschnitt, welchen die Wende des Jahrhunderts in der Entwicklung des englischen Dramas bildet, war durch verschiedene Ursachen bestimmt. Zunächst bewirkte der Sturz der Stuarts und die neue Herrschaft unter den Whigs einen Umschwung in dem ganzen geistigen Leben der Nation, der auf den Geschmack der Bühne nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Obschon der Puritanismus durch die Restauration unterdrückt worden war, hatte sich doch von dem Geist desselben noch viel im Volke lebendig erhalten, mit ihm auch die Abneigung gegen die Bühne und da von dieser alles geschah, was diese Abneigung rechtfertigen mußte, so standen ihr fast alle Leute von strenger kirchlicher Observanz und Sitte in principieller Feindseligkeit gegenüber. Es erklärt sich hieraus, warum für das große London so lange zwei Schauspielhäuser genügen, ja warum diese zuweilen nicht einmal neben einander bestehen konnten, sowie warum das englische Drama sich von seinem Sturze durch die Revolution nie wieder zu einer höheren nationalen Entwicklung zu erheben vermochte.

Eine Opposition gegen die Bühne läßt sich durch die ganze vorliegende Periode also schon darin erkennen, daß das bessere Bürgerthum sich ihres Besuches enthielt. Sie würde offner hervorgetreten sein

wenn den Puritanern jetzt nicht eine große Zurückhaltung auferlegt gewesen wäre und die anglikanische Kirche im Theater nicht einen Bundesgenossen gegen sie gesehen hätte. Nur der berühmte Kanzelredner South richtete gelegentlich die Geißel seiner Satire auch gegen sie. Im Geheimen aber versuchten doch Manche, wie dies Evelyn in seinem Briefe an Lord Cornbury v. J. 1665 beweist, gegen dieselbe anzukämpfen. „In London — heißt es darin — sind mehr schändliche und obscöne Stücke, als in der ganzen übrigen Welt erlaubt. In Paris spielt man nur drei, in Rom nur zwei Mal die Woche, in Florenz, Venedig und anderen Orten nur während bestimmter Perioden des Jahres und zwar zum Nutzen des Volks, wogegen wir täglich theatralische Vorstellungen haben, so daß die Damen und deren Liebhaber noch erhitzt von der Sonnabendvorstellung in die Kirche gehen und die Ideen der Schauspiele auf Kosten der Andacht von ihren Gedanken Besitz genommen haben.“ Doch ging Evelyn hier noch nicht weiter, als die Unterdrückung der Theatervorstellungen vom Freitag zum Sonntag zu fordern und auf eine Ueberwachung der Moralität der Stücke zu dringen, deren leichtfertiger Mißbrauch zu einem Laster der Zeit geworden sei.

Nach dem Siege der Whigs traten diese Angriffe aber offner hervor, zuerst wie es scheint in der Vorrede zu dem Epos Prince Arthur (1695) von Richard Blackmore. Hier werden besonders die Lustspieldichter verurteilt, welche die Entartung ihrer Stücke mit der Entartung der Zeit entschuldigen, die sie doch selbst geflissentlich nährten. Der Angriff war aber zu schwach, um eine tiefere Wirkung ausüben zu können, obschon die Blackmore'sche Dichtung eine große Verbreitung fand. Um so epochemachender wurde ein Buch, welches drei Jahre später der Geistliche Jeremias Collier gegen die Bühne veröffentlichte, A short view of the immorality and profaneness of the English stage (1698), und welches zwar mit der ganzen Einseitigkeit seines beschränkten kirchlichen Standpunkts, aber mit großer Kenntniß seines Gegenstands, mit der Wärme der Ueberzeugung und nicht ohne eine gewisse Schärfe des Geistes geschrieben ist. Collier war ein Mann von seltner Unerschrockenheit und Kühnheit, der für das, was er für recht und für wahr hielt, rücksichtslos eintrat und von dem Geiste der Polemik und Streitlust erfüllt, den Kampf mit Hartnäckigkeit führte. Sein Buch war hauptsächlich gegen die Bühnen

schriftsteller der Zeit: Dryden, D'Urfey, Congreve, Vanbrugh gerichtet, wogegen er die des altenglischen Theaters nachsichtiger beurtheilte. Er sah nur die Auswüchse, die Gebrechen der Bühne, war blind für ihre Vorzüge und ihren Nutzen und rechnete ihr wohl sogar zum Verbrechen an, was ihr zum Verdienste gereichte. In der Hauptsache aber hatte er Recht. Eine Reaction gegen die Frechheit und Unzüchtigkeit wurde so allgemein als geboten erkannt, daß sein Buch trotz seiner Fehler und Einseitigkeiten einen ganz außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck machte, was sich nicht nur aus den wiederholten Auflagen desselben, sondern auch aus den vielen Streitschriften erkennen läßt, die es hervorrief, und unter denen sich auch Blackmore's Satire upon wit (1699) befand, die allein wieder an 20 Pamphlete zur Folge hatte. Dryden, dem Rande des Grabes sich nähernd, äußerte sich nicht ohne Zugeständnisse. Er gab zu, mit Recht getadelt worden zu sein, und behauptete nur, ein milderes Urtheil verdient zu haben. „Wenn Mr. Collier mein Feind ist, so laßt ihn triumphiren, ist er aber mein Freund, wie ich ihm ja nie persönlich Veranlassung gegeben habe, etwas anderes zu sein, so wird er sich meiner Reue freuen." Doch war er überzeugt, daß in all seinen Dramen nicht so viel Unsittliches und Obscönes zu finden sei, als in denen Fletchers, der doch milder beurtheilt werde. Und allerdings lag für Dryden mehr Entschuldigung in dem Zustand der Zeit, als für diesen. Es ist unrichtig, aus den Prologen Fletchers, in denen sich dieser seiner Reinheit und Ehrbarkeit rühmt, schließen zu wollen, daß seine Frivolitäten und Obscönitäten damals gar nicht als solche erschienen und empfunden worden seien. Prynne's Histriomastix allein liefert den Gegenbeweis. Er selbst würde von seiner Reinheit gar nicht zu sprechen nöthig gehabt haben, wenn ihm dieselbe nicht abgesprochen worden wäre.

Congreve, D'Urfey, Settle, Vanbrugh traten dagegen mehr oder weniger heftig gegen die von Collier erhobenen Anschuldigungen, gegen seine einseitige Beurtheilung der Bühne und seine beschränkte Kunstanschauung auf. Allein anstatt sich darauf zu beschränken das Unhaltbare einzelner seiner Behauptungen darzuthun, zogen sie vor, grade dasjenige zu entschuldigen, was mit Recht von ihm angegriffen worden war und was sie, zum Theil ziemlich ungeschickt, zu bemänteln suchten. Collier benutzte jede Schwäche der Gegner, besonders die Congreve's und seine satirischen Erwiderungen übten eine um so größere Wirkung

aus, je mehr man letzteren bisher wegen der Schlagfertigkeit seines Geistes und Witzes bewundert hatte.

Was diese Wirkung vermehrte, war noch der Umstand daß die Libertinage am Hofe keine Stütze mehr fand. Wilhelm III. verstand — wie es Macaulay ausgedrückt hat — seine Laster ganz zu verbergen und das Leben der Königin war von der makellosesten Reinheit. Dagegen mußte der Aufschwung, welchen die Philosophie zu dieser Zeit nahm — jene Wirkung in einem gewißen Umfange wieder aufheben, da sie die Subjectivität des Geistes von den Fesseln entband, die sie bisher unterdrückt hatten. 1690 war Locke mit seinem von langer Hand her vorbereiteten Essay concerning human understanding hervorgetreten, welcher die Grundlage einer ganz neuen Philosophie, einer ganz neuen Weltanschauung wurde, dem dann noch die Abhandlungen über bürgerliche Verfassung (treatise on government), über die Vernunft im Christenthum (on the reasonableness of christianity) und seine Gedanken über Erziehung folgten, welche bahnbrechend für politischen Liberalismus, religiöse Toleranz und aufgeklärte Erziehung wurden. Es lag hierin ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den pfäffischen Geist des Collier'schen Buches, doch kann nicht geläugnet werden, daß durch falsche Auffassung und Auslegung der in diesen Schriften niedergelegten Ansichten, Egoität, Frivolität und Libertinage auch mit gefördert wurden. Ihrer Natur nach forderten sie aber zu einer ernsten Lebensbetrachtung auf und setzten die geistigen Kräfte der Menschheit nach den mannichfaltigsten Zielen hin in Bewegung. Mit der Subjectivität des Geistes wurde auch die des Gemüthes entfesselt, was dem sittlichen Zuge der Zeit eine größere Vertiefung, einen höheren Aufschwung verleihen konnte und auch auf die Gestalt des Dramas im nächsten Jahrhundert mit eingewirkt hat.

IX.

Entwicklung des Dramas im 18. Jahrhundert.

Kampf der alten leichtfertigen und der neuen sentimental moralisirenden Richtung. — Die Wochenschriften. — Die Wiederaufnahme des altenglischen Dramas. — Adaptionen Shakespeare's. — Einfluß und Bearbeitungen französischer und deutscher Dramen. — Colley Cibber. — Vanbrugh. — Farquhar. — Gildon; Granville; Mrs. Pix; Mrs. Manley und Mrs. Cockburn. — Mrs. Centlivre. — Nicholas Rowe. — Richard Steele. — Theobald, Aaron Hill, Ambrose Phillips. — Jos. Addison. — Rich. Savage. — Edward Young. — Fielding. — Pantomimen und Opern. — John Gay. — James Thomson. — George Lillo. — Edward Moore. — Hoadley. — Sam. Foote. — Garrick; Colman; Murphy. — Cumberland. — Kelly. — Mrs. Griffith. — Oliver Goldsmith. — Rich. Sheridan. — Bickerstaff; Dibdin. — Johnson; Whitehead; Home; Henry Jones; Henry Brooke. — Mrs. Cowley; Mrs. Lee; Mrs. Inchbald; Holcraft; Reynolds Burgoyne; Colman d. j.; Hannah More; Ireland; Holman; Lewis.

So groß die Einwirkungen waren, welche der Geist und Geschmack des Zeitalters um die Wende des Jahrhunderts erfuhren, konnten sie diese doch nicht so auf ein Mal verändern, wie es unter dem kurzen, aber strengen und unduldsamen Regimente der Puritaner geschah. Die weitere Entwicklung des geistigen Lebens in England vollzog sich vielmehr unter dem Schutze der Freiheit. Die Frivolität und Entartung der Sitten dauerten wie im Leben auch auf der Bühne noch fort, aber sie nahmen mildere Formen an und mußten gegen die Forderungen der Ehrbarkeit allmählich zurücktreten. Doch lassen sich beide Richtungen des Geistes fast noch durch das ganze Jahrhundert auf der Bühne verfolgen. — Als Collier's Buch erschien, waren Cibber und Vanbrugh eben nur aufgetreten. Erst ein Jahr später erschien Farquhar und noch ein Jahr später Mrs. Centlivre, die sämmtlich und mit Ausnahme Cibbers auch dauernd, der alten leichtfertigen, ja frechen Auffassung des Lebens im Lustspiele huldigten. Auch die Stücke Wycherley's, Etherege's, D'Urfey's und Aphra Behn's erhielten sich noch lange auf der Bühne fort. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußten sie hierzu dem veränderten Geiste gemäß überarbeitet werden. Selbst nachdem Cibber und Steele den Versuch gemacht hatten, das Lustspiel in eine reinere Sphäre zu heben und dem Verhältnisse der beiden Geschlechter, der Liebe und Ehe, eine größere Innigkeit, mehr Adel und Würde zu geben, blieb der Ton auf der Bühne im Ganzen noch ein so freier und frecher, daß die Königin

(1704) ein Verbot dagegen, sowie gegen das Tragen von Masken, unter deren Schutze die Damen sich in den Pit eingedrängt hatten, und gegen die Gegenwart von Zuschauern auf der Bühne erließ, das aber zu bald nur wieder verletzt wurde. Schon im nächsten Jahre fand Lord Gardenstone durch Vanbrugh's Confederacy Gelegenheit zu der Aeußerung: „Dies ist eines von den Stücken, welche die englische Bühne mit Schmach bedecken, obschon es nicht ohne Witz und Humor ist. Ein Volk muß aber im höchsten Grade entartet sein, damit solche Unterhaltungen bei ihm entstehen und Beifall finden können. In diesem Zustande entarteter Sitte sind wir, wie ich glaube, von keiner Nation der Gegenwart oder Vergangenheit übertroffen." Auch dem Raffinement, obscöne Stücke ausschließlich von Damen spielen zu lassen, begegnet man noch. Am 25. Juni 1705 fand eine derartige Darstellung von Congreve's Love for Love statt und die Rolle des leichtfertigen Harry Wildair war selbst noch später lange eine Lieblings- und Hauptrolle von Margaret Woffington. Auch fielen die sentimentalen und moralisirenden Dichter oft in den alten Ton wieder zurück. Beides findet sich nicht selten dicht neben einander und das, was man damals Reinheit und Sittlichkeit nannte, würde uns heute noch immer für ziemlich frivol und indecent gelten. Selbst Pope soll es nicht unter seiner Würde gehalten haben, sich mit Arbuthnot an einem der unzüchtigsten Lustspiele zu betheiligen, an Gay's Three hours after marriage, das übrigens eine kühle Aufnahme fand.

Diese andauernde Frivolität des Lustspiels erklärt sich theils aus der ablehnenden Haltung, welche der streng kirchlich gesinnte Theil der Nation nach Collier's Beispiel fort und fort gegen die Bühne behauptete, theils aber auch daraus, daß die elegante vornehme Welt, wenn schon in feineren und gefälligeren Formen, fortfuhr dem Geiste der Frivolität und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Liebe und Ehe, sondern nun auch auf dem der Religion und der Politik zu huldigen, was durch die Sittenlosigkeit der ersten Regenten aus dem Hause Hannover und die unter ihren Staatsmännern eingerissene Corruption, noch bedeutend gefördert wurde. Doch war es immerhin eine andere Welt, welche selbst von den freiesten Dichtern dieses Jahrhunderts vorgeführt wurde; eine Welt in der zwar die Libertinage, doch sie nicht allein, sondern auch Liebe, Sittsamkeit, Ehre das Wort führten, in der es sich den Dichtern nicht mehr blos um die Prostitution der

Frauen und die Virtuosität der Männer auf dem Felde des Ehebruchs und der Verführung und um das handelte, was sie hier unter dem „Stellen der Question“ verstanden, obschon dieses letztere, wie Farquhar und Cibber's epochemachendes Lustspiel The constant couple und dessen Held, der durch nichts aus seinem halb gutmüthigen, halb schamlosen Genußleben herauszuschreckende Harry Wildair beweist, gelegentlich immer noch eine große Rolle spielt. Aber einem Wildair steht jetzt doch eine Angelica gegenüber, in welcher die Dichter ein sittsames Mädchen allerdings mit ungleich geringerem Glück und Geschick, zu schildern beabsichtigten, Dies war es überhaupt, was den Erfolgen des neuen sentimentalen, moralisirenden Dramas zunächst noch so hinderlich war. Wie die Komiker der italienischen Renaissancezeit wurden auch sie, sobald sie ehrbar zu werden suchten, meist langweilig. Dies zeigte sich besonders an den Versuchen Steele's, der doch in anderer Weise, durch seine aufklärenden und moralisirenden Wochenschriften, dieser Richtung so förderlich wurde. Freilich war dies zum großem Theile das Verdienst Addison's. Steele trat am 12. April 1709 mit seinem Tatler auf, der bald eine ungeheure Verbreitung gewann. Es war zunächst blos eine Unterhaltungsschrift. Erst Addison machte dieselbe zu einem Organe der Aufklärung und sittlichen Anregung. Er wurde die Seele derselben und drängte auch bald dazu hin, dem Unternehmen eine höheren Ansprüchen genügende Form zu geben. So entstand 1711 der Spectator. Er ist in seinem besten Theile das ausschließliche Werk Addisons. Doch veränderte auch er seine Form schon wieder im folgenden Jahre und erschien in der neuen als Guardian (13. März 1713), der jedoch bald im Kampfe mit Swifts torriistischen Examiner ein whigistisches Parteiblatt zu werden drohte. Dies führte zur Trennung des politischen Theils von dem der Unterhaltung und Belehrung gewidmeten. Es entstanden The Englishman und The lover. Obschon auch diese bald wieder verschwanden, blieb das Beispiel nicht ohne Nachfolge. Die Theilnahme an den geistigen Interessen der Nation war eine allgemeinere geworden. Auch das Theater wurde nicht mehr blos als eine Sache der Zerstreuung betrachtet. Die Kritik war ein Bedürfniß geworden. 1820 gab Steele eine Zeitschrift in zwanglosen Blättern, The theatre, heraus. Sie war zwar nur durch eine Differenz mit dem Lord Kammerherrn wegen der Entziehung seines Theaterpatentes entstanden,

hatte aber nebenbei auch den Zweck, die Interessen des Theaters zu vertreten und dessen Erscheinungen zu besprechen. Es war wohl der erste Versuch einer Theaterzeitung in England. Doch ging sie nur zu bald, mit der Erneuerung seines Patents, wieder ein.

Die beste Kraft sog dies neue sentimentale moralisirende Drama in England aber aus dem alten nationalen Drama, das zu dieser Zeit wieder auflebte. Selbst das bürgerliche Trauerspiel Lillo's war keine neue Erfindung. Es entstand vielmehr in Anlehnung an die bürgerliche Tragödie der Elisabetheischen Zeit. Der Arden von Feversham dieses Dichters beweist es allein, doch haben auch seine übrigen dieser Gattung angehörenden Stücke denselben criminalistischen Charakter; wie sie behandeln sie sämmtlich ein verbrecherisches Ereigniß der Zeit.

Shakespeare hatte seit Fletcher's Erscheinen gegen diesen zurückstehen müssen. Dryden konnte um 1668 behaupten, daß damals am Theater auf ein Shakespeare'sches Stück zwei Fletcher'sche kamen. Von 1780 an starb das Interesse für ersteren aber noch mehr ab. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts wurde es aufs neue durch die Darstellungen Betterton's angeregt. 1703 wurden in Drurylane, Hamlet, Lear, Macbeth, Timon, Richard III., Titus Andronikus und der Sturm gegeben. Um 1710 giebt Gildon an, daß von 73 Stücken, in denen Betterton spielte, eben so viel Shakespeare'sche, als Fletcher'sche gewesen seien, er aber jenen den Vorzug gegeben habe. Die Arbeiten Rowe's, Pope's und Theobald's und Schauspieler wie Booth, Macklin und Wilks thaten bis zum Auftreten Garricks das Weitere. Der ächte Shakespeare trat, wenn auch noch nicht auf der Bühne, so doch im Drucke wieder hervor. Gleichwohl konnte Seward 1750, im Vorworte zu seiner Ausgabe von Beaumont und Fletcher, noch sagen, daß selbst die besten Stücke Shakespeare's erst einer Modernisirung durch die poetischen Schneider zu unterwerfen seien, (were forced to be dressed fashionably by the poetic tailors), um auf der Bühne Eingang finden zu können*); und daß nur noch vor wenigen Jahren dessen

*) Ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, theile ich hier die mir bekannten Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke für die englische Bühne aus diesem Jahrhundert mit: Richard III. von Cibber (1700); The jew of Venice von Granville (1701), The Comical gallant nach den Merry wives of Windsor

Lustspiele mit großer Geringschätzung beurtheilt wurden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußte aber Fletcher entschieden gegen Shakespeare zurücktreten, gegen Ende desselben war er fast von der Bühne verschwunden, während dieser im vollsten Glanze erstrahlte. Doch waren sie keineswegs die einzigen alten Dramatiker, die damals durch Neubearbeitungen wieder an's Licht gezogen wurden. Es erschienen Sammlungen, die eine Auswahl der verschiedensten älteren Dramendichter enthielten, von einzelnen auch neue Gesammtausgaben. 1744 bahnte Dodsley*) mit seinen Old plays den Weg, 1750 folgte Seward mit seiner Ausgabe der Beaumont und

---

von Dennis (1702); Love betrayed nach What you will von Barnaby (1703); The invader of his country, nach Coriolan, von Dennis (1719); Richard II. von Theobald (1719); Heinrich VI. von Betterton (1720); Julius Caesar und Marcus Brutus von Buckingham (1722); Love in a forest, nach As you like it, von Ch. Johnson (1723); Humphrey, duke of Gloster, nach Heinrich VI., 2. Theil, von Ambr. Phillips (1723); Henry IV. (1723); Henry V. von Aaron Hill (1724); Marina, nach Perikles, von Lillo (1738); Romeo and Juliet, nach Otway und Shakespeare, von Cibber (1742); Papal tiranny in the reign of King John von Cibber (1746); Romeo and Juliet von Garrick (1749); Coriolanus or the Roman matron, nach Shakespeare und Thomson (1754); The fairies, nach Summernightsdream, von Garrick (1755); The tempest von Garrick (1756); Catherine and Petruchio von Garrick (1756); The winter's tale von Garrick (1756); King Lear, eine theilweise Wiederherstellung Shakespeare's durch Garrick (1756); Antony and Cleopatra von Capel (1758); Cymbeline von Hawkins (1759); Cymbeline, eine Wiederherstellung von Garrick (1762); The two gentlemen of Verona von Victor (1762); Falstaff's wedding nach Heinrich VI., 2 Th., von Kenrick (1766); King Lear von Colman (1768); The tempest von Kemble (1790). Bei vielen dieser Bearbeitungen zeigt sich das Bestreben den Dichter selbst zu Worte kommen zu lassen. Einzelne sind sogar schon darauf gerichtet, ihn möglichst rein und selbständig zur Darstellung zu bringen. Der Schauspieler Macklin war aber der erste, welcher eine unverfälschte Darstellung eines Shakespeare'schen Stückes, The merchant of Venice, wieder durchsetzte (1741). Ihm folgte Garrick mit Macbeth (1744), Lacy mit dem Tempest (1746). Hamlet kam erst 1780, auf ausdrücklichen Wunsch, wie es heißt, mit Bannister in der Titelrolle also zur Aufführung, Lear erst 1823.

*) Robert Dodsley, 1703 zu Mansfield in Nottinghamshire geb., 25. Sept. 1764 zu Durham gest., schrieb auch selbst mehrere Stücke, die aber keinen Erfolg hatten. Reed veranstaltete 1776 eine neue Ausgabe der Old plays, die zugleich eine kleine kurze Geschichte der englischen Bühne enthielt. Collier brachte 1825 eine dritte erweiterte Ausgabe davon.

Fletcher'schen Dramen und Whalley mit der von Ben Jonson, Hawkins 1773 mit The Origin of the English Drama. 1778 erschien eine neue Ausgabe Beaumont und Fletcher's und 1779 die der Massinger'schen Dramen von Monck Mason.

Neben dem altenglischen Theater übte aber auch das französische jetzt einen größeren Einfluß aus. Wenn Dryden zwischen diesen beiden Einflüssen schwankte, entschied sich dagegen der poetische Gesetzgeber dieser Periode, Pope, trotz seiner Verehrung Shakespeare's, nun ganz für die Grundsätze Boileau's. Er war zugleich Vertheidiger und Muster der französischen Correctheit, Klarheit, Regelmäßigkeit und Eleganz des Styls. Grade die begabtesten Dramatiker der Zeit, Farquhar, Cibber, Mrs. Centlivre, Addison 2c. suchten und fanden ihre Anregungen vorzugsweise bei den Franzosen. Nicht wenige ihrer Stücke sind nur Bearbeitungen, wenn auch meist freie, französischer Muster. Neben Molière, von dem 1732 eine Prachtausgabe in London erschien, war es besonders Corneille, Racine, Voltaire, Dancourt, Regnard, Destouches, später auch Diderot und Beaumarchais, welche in dieser Form Eingang auf der englischen Bühne fanden.*)

*) Ich gebe hier einen Ueberblick der bedeutenderen Erscheinungen dieser Art, so weit sie mir bekannt worden sind. The false friend, nach Dancourt's Trahison punie von Vanbrugh (1702); Love's contrivances nach Le médecin malgré lui von Mrs. Centlivre (1703); The lying lover, nach Le menteur, von Steele (1704); The squire Treloby, nach Mons. de Pourceaugnac, von Vanbrugh (1704); The gamaster, nach Le joueur des Regnard von Centlivre (1705); The confederacy, nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode (1705), The mistake nach Le dépit amoureux und The cuckold in conceit nach Le cocu imaginaire von Vanbrugh (1706); Aesop, nach Boursault, von Vanbrugh (1707); The beaux'-stratageme, nach Dancourt, von Farquhar (1707); The distressed mother, nach Racine's Andromaque von Ambr. Phillips (1711); The victim, nach Iphigénie à Aulis, nach Racine, von Ch. Johnson (1714); The conjuror, nach Tartüffe, von Cibber (1717); Ximena or the heroic daughter, nach Le Cid, von Cibber (1719); The refusal or the ladies of philosophy, nach Les femmes savantes, von Cibber (1723); Mariamne, nach Voltaire, von Fenton (1723); Caesar in Egypt, nach Ptolomée, von Cibber (1725); The married philosopher, nach Destouches, von Kelly (1732); The miser, nach l'Avare, von Fielding (1732); Junius Brutus, nach Voltaire, von Duncombe (1735); Zara, nach Zaire, von A. Hill (1735); Alzira, nach Voltaire, von A. Hill (1736); Nanine, nach Voltaire, von Macklin (1748); Mahomet, nach Voltaire, von James Miller (1749); Merope, nach Voltaire, von A. Hill (1749); The Roman father, nach Corneille, von Whitehead (1750; Eugenia

Während aber die Bearbeitungen der Lustspiele fast ausnahmslos ganz frei und voll eigenthümlicher, den englischen Sitten entsprechender Erfindung waren, schlossen sich die der Tragödien meist enger an die Originale an. Die von den Franzosen aufgestellten Regeln wurden darin fast stets aufs strengste beobachtet. Dies mußte auch dem Studium der alten lateinischen und griechischen Klassiker einen neuen Aufschwung geben. Es erschienen Uebersetzungen des Sophokles von Franklin (1769); des Terenz von Colman (1765); des Plautus von Thornton (1767); des Aeschylos (1777) und des Euripides von Potter (1781 und 82). Gegen Schluß des Jahrhunderts trat auch noch der deutsche Einfluß hinzu.*)

---

nach Mad. Graffigny, von Frances (1762); The orphan of China, nach Voltaire, von Murphy (1759); The liar, nach Corneille, von Foote (1762); No one's enemy, nach l'Indiscret von Voltaire, von Murphy (1764); The English merchant, nach l'Ecoassaise, von Colman (1767); Almida, nach Tancred, von Mrs. Celisia (1771); Zobeide, nach Voltaire's Scythes, von Cradock (1772); The duel nach Le philosophe sans le savoir, von Obrien (1772); The school for rakes, nach Beaumarchais' Eugénie, von Mrs. Griffith (1772); Semiramis, nach Voltaire, von Capt. Ayscough (1777); The spanish barber, nach Beaumarchais, von Colman (1777); Rose and Collin und Annette and Lubin, nach Favart, von Dibdin (1778); The chapter of accidents, nach Sedaine (1780); The heiress, nach Diderot's Pére de famille, von General Burgoyne (1786): Richard Coeur de Lyon, nach Sedaine von dem Vorigen (1786); False appearances, nach Boissy, von General Convey (1789); The widow of Malabar, nach Lemerrier, von Mrs. Starke (1790); The school for arrogance, nach dem Glorieux des Destouches, von Holcraft (1790); Next door neighbours, nach Le dissipateur des Destouches (1791), The Surrender of Calais, nach Du Bellay, von Colman d. j. (1791). Daneben erschienen noch eine Menge Uebersetzungen, die ihren Weg nicht auf die Bühne fanden, so 1779 eine Uebersetzung der Voltaire'schen Dramen und 1772 unter dem Namen von Samuel Foote 5 Bände französischer Lustspiele.

*) Ich führe dafür die folgenden Stücke an: The disbanded officer, nach Lessing's Minna von Barnhelm, von Johnson (1786; eine Uebersetzung erschien 1799 unter dem Titel School for honour); Werter, nach Goethe's Roman, von Reynolds (1786); The german hotel, nach Kotzebue (Hotel Wyburg), von Holcraft (1791); Emilia Galotti (1795. Eine Uebersetzung von Thompson erschien 1799); The stranger, nach Kotzebue, von Thompson (1798. Ungeheurer Erfolg.); Pizarro, nach Kotzebue, von Sheridan in Prosa (1799. Ungeheurer Erfolg. 1811 erschien die 29. Ausgabe davon. Eine metrische Uebersetzung von Ainslie erschien 1817.); The Lovers vows aus dem Deutschen, von Mrs. Inchbald (1799); The count of Burgundy, nach Kotzebue, von Mrs. Plumptre (1799); The reconciliation or the birthday, nach

Diese Wiederaufnahme des Alten und dieses Eindringen des Fremden hängt damit zusammen, daß die Erfindungskraft und das Talent der Dichter immer mehr abnahm, im ernsten Drama ungleich mehr, als im Lustspiele, das besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts immer noch einige bedeutendere Dichter besaß und erst in den letzten Decennien ebenso abstarb, wie die Tragödie schon seit längerer Zeit. Auch hatten sie beide im Kampfe mit der seit Beginn des Jahrhunderts in Aufnahme gekommenen italienischen Oper, und den etwas später hervortretenden englischen Operetten, Balletpantomimen und andern Unterhaltungsstücken einen sehr schweren Stand.

Obschon die dramatischen Dichter dieser Periode sich zum Theil in tragische und komische würden sondern lassen, so giebt es doch immer noch viele, welche sich sowohl in der Tragödie, wie im Lustspiel versuchten. Es scheint daher am besten, die bedeutenderen von ihnen nicht nach Gruppen, sondern nach ihrer chronologischen Reihenfolge vorzuführen.

Der erste, dem wir begegnen, ist der seiner Zeit auch als Schauspieler berühmte Colley Cibber, dessen Bühnenthätigkeit mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt. Colley Cibber*) am 6. Nov. 1671 in London geboren, war deutschen Ursprungs. Sein Vater, ein Bildhauer von Talent, hatte sich aber in London niedergelassen. Den Namen Colley erhielt er durch seine Mutter, die einer angesehenen Familie des Rutlandshire entstammte. Sein Onkel, Edward Colley, mit dem dieser Name ausgestorben sein würde, gab ihm denselben als Taufnamen. Der Knabe erhielt seine Erziehung in der Freischule zu Grantham im Lincolnshire. 1689 bezog er Winchestercollege. Nach London gekommen, wurde er bald von der Neigung zum Theater ergriffen,

---

Kotzebue, von Dibbin (1799); Horse und Widow, nach Kotzebue (1799); Sighs or the daughter, nach Kotzebue's Armuth und Edelsinn, von Hoare (1799); The red crossknights, nach Schiller's Räubern, von Holman (1799. Eine Uebersetzung war schon 1702 gedruckt, 1800 erschien die 4. Auflage davon. Holman hat das Stück für die Bühne bearbeitet. Die Censur lehnte die Aufführung ab. Er entschloß sich nun zu jener Bearbeitung); Of age to morrow, nach Kotzebue, von Dibdin (1800): The wise man of the East, nach Kotzebue's Schreibepult, von Mrs. Inchbald (1800), Joanna, nach Kotzebue's Johanna von Montfaucon (1800); 1799 erschien auch noch Goethe's Götz, von W. Scott.

*) The dramatic works of Colley Cibber Lond. 1760. Seine Apology of my life 740. — Baker's Biogr. dram.

doch leistete er derselben Widerstand und ging seinen Vater selbst um Fortsetzung seiner Studien an. Die Landung Wilhelm III. rief ihn jedoch zu den Waffen. Nach beendigtem Dienst erwachte die alte Neigung aufs Neue und gewann nun die Oberhand. Er war schon mehrere Jahre Schauspieler, als er, unter dem Schutze Southern's, mit seinem ersten Lustspiele, Love's last shift or the fool in a fashion, einen solchen Erfolg errang, daß Vanbrugh in seinem Relapse eine Fortsetzung dazu schrieb. Cibber rühmt sich in der Widmung desselben, ganz selbständig in der Erfindung gewesen zu sein. Es sei keine Zeile darin, die er Lebenden oder Todten schulde. Indessen sind diese Versicherungen nicht allzu ernst zu nehmen. Er hat manche Anleihe gemacht, ohne sich dazu zu bekennen, wenn er auch versichert, daß er an einer gestohlenen Muse kein größeres Gefallen zu finden vermöge, als an einer, ihm von einem Freunde abgetretenen Geliebten. Man hat an diesem Erstlingswerke die moralische Tendenz gerühmt, die man darin im Gegensatze zu den damaligen Modelustspielen fand. Allein diese Moralität ist nicht ohne einen starken Beigeschmack von Lüsternheit. Es gehört ein starker Glaube dazu, um Loveleß, nach dem er seine Gattin schändlich verlassen und nach Jahren in ihr nur eine neue Geliebte zu umarmen geglaubt hat, durch die Entdeckung sofort für gebessert halten zu können. Eine moralisirende Absicht liegt aber jedenfalls vor. Die Ehe sollte immerhin rehabilitirt werden. Auch tritt dabei ein Zug von Sentimentalität hervor, der schon bei Southern zu beobachten war. Mehr als in sittlicher, wird aber in dramatischer Hinsicht ein Fortschritt noch sichtbar. Das Stück hat Handlung und diese ist dem Dichter nicht mehr blos Nebensache, er will, daß sich der Zuschauer dafür interessire. Dabei hat Cibber gleich bei diesem ersten Versuche ein nicht gewöhnliches Talent für dramatische Charakteristik gezeigt. Besonders sein Modenarr, Sir Novelty Fashion, ist eine höchst lebensvolle, originelle Figur. Cibbers Abneigung gegen fremdes Eigenthum, schien schon in seinem nächsten, 1697 erschienenen Stücke Woman wit or the lady in fashion verschwunden zu sein, Er hat darin unter Andrem auch Anleihen bei Mountford's Greenwich park gemacht. Dies ist zugleich der beste Theil seines Stücks, der später in seinem Schoolboy noch eine gesonderte Behandlung fand, weil das Ganze abgelehnt wurde. Die Erfindung ist öfter gesucht, die Charaktere sind weniger ansprechend, der Ton nähert sich wieder

der alten Leichtfertigkeit, ohne doch über den Witz derselben zu verfügen. Hier ist das Wort Congreve's am Platze, daß bei Cibber sich manches für witzig ausgebe, was im Grunde nicht witzig sei. Ein noch größerer Mißgriff war der nun folgende Versuch in der Tragödie: Xerxes (1699). Wogegen er mit seiner im nächsten Jahre erschienenen Bearbeitung von Shakespeare's Richard III. glücklicher war, obschon er sich große Eingriffe und Veränderungen dabei erlaubt hatte. Sie erhielt sich auf der englischen Bühne bis in dieses Jahrhundert. Mit Love make's a man (1700) stellte nun Cibber auch als Lustspieldichter seinen Ruf wieder her. Zwar sind hierzu wieder Motive aus andern Stücken benutzt, doch, wie fast immer bei ihm, eigenartig gestaltet, nur daß die Veränderungen nicht immer Verbesserungen sind. Das Beste im Stück ist Fletcher's Erfindung. In der Charakteristik des Carlos und des Clodio liegen Cibbers Verdienste. Mit She wou'd and she wou'd not (1703) trat er aber entschieden in die Reihe der besten Lustspieldichter der Zeit. Das Stück weist unverkennbar auf eine spanische Quelle zurück, wahrscheinlich liegt ihm ein spanisches Lustspiel zu Grunde, da es die wesentlichen Vorzüge und Schwächen eines solchen besitzt. Es ist voller Erfindung und Leben, in den Voraussetzungen aber complicirt und gesucht. Doch ist anzunehmen, daß vieles hiervon auf spanische Rechnung kommt. Das Verdienst Cibbers besteht in der frischen realistischen Behandlung, die dem Stoffe seinen ursprünglichen, poetischen Reiz zu bewahren verstand. The careless husband (1704) ist immer als Wendepunkt im Charakter des damaligen englischen Lustspiels angesehen worden. Cibber erklärt im Vorwort, darin zum ersten Mal den Versuch einer Verfeinerung desselben gemacht zu haben, um es zu einer schicklichen Unterhaltung für die höheren Lebenskreise, besonders der Damen, zu machen. Doch abgesehen, daß Steele ihm schon hierin vorausging, hat er es auch selbst noch weit mehr in dem vorigen Stück, als in diesem erreicht; welches noch immer viel Schlüpfriges und Freies enthält. Die Ehe Lord Morelove's bietet von dessen Seite nicht eben einen erbaulichen Anblick dar und wenn Cibber der Corruption auch nicht das Wort redet, läßt er ihr doch eine sehr milde Beurtheilung zu Theil werden. Die Darstellung selbst ist vorzüglich. Sprache und Charakteristik sind von einer Feinheit, die man Cibber nicht zutrauen wollte, so daß das Stück von den Gegnern des Dichters bald dem Herzog von Argyle, bald Defoe und Maynwaring

(ich weiß nicht aus welchem Grunde da kein einziges Drama von ihnen vorhanden) zugeschrieben ward. Sein Lord Foppington, seine Lady Betty Modish, von ihm selbst und von Mrs. Oldfield zu erster Darstellung gebracht, gehörten lange zu den Bravouraufgaben der englischen Schauspielkunst. Es folgten die Tragikomödie Perolla and Izadora (1706), die schon erwähnte Farce The schoolboy und die Lustspiele The comical lovers und The double gallant (sämmtlich 1707). Zu den Comical lovers wurden Motive aus Dryden's Maiden queen und aus Marriage à la mode benutzt, den Double gallant liegt wie dem Lustspiele Love at a venture von Mrs. Centlivre, das französische Lustspiel Le galant double zu Grunde. Es sind leichte Bühnenarbeiten. Auch in The lady's last stake (1708) und The rival fools (1709) hat man fremde Einflüsse nachgewiesen. Ein durchgreifender Erfolg wurde von Cibber erst wieder mit seinem Nonjuror (1718) erreicht, einer freien Bearbeitung von Molière's Tartuffe, bei der er sich aber nur an den Hauptcharakter des Originals gehalten hat, der Gang der Handlung ist völlig verändert. Wie Molière hat sich auch Cibber hierdurch viele Feinde gemacht, worunter sowohl er, wie sein Ruf und das Urtheil über seine Werke gelitten hat. Seine Stellung als Theaterdirector (schon seit 1709 gehörte er zu den Patentinhabern von Drurylane) brachte ohnehin manche Anfeindungen mit sich. Sie war auch wohl der Grund der langen Unterbrechung seiner dramatischen Thätigkeit. Cibber widmete den Conjuror dem Könige, der ihn 200 Guineen als Gegengeschenk dafür sandte. Es folgten nun wieder rasch hintereinander Ximena or the heroic daughter (1719), eine Uebertragung von Corneille's Cid, das Lustspiel The refusal or the ladies of philosophy (1720), welchem Molière's femmes savantes*) zu Grunde liegen, und die Farce Hob (1720), nach Dogget's Country Wake. Die Tragödie Cäsar in Egypt (1725) ist eine Bearbeitung von Corneille's Pompée. Eine größere Beachtung verdient erst wieder sein Antheil an Vanbrugh's The provoked husband or a journey to London (1727), nicht nur, weil dieses Stück einen ungeheuren Erfolg hatte, sondern auch, weil seine Gegner Gelegenheit nahmen, bei der

*) Dieses Stück war 1693 schon in einer Bearbeitung Wright's The female virtuous auf die englische Bühne gebracht.

ersten Vorstellung jede Scene, die sie ihm zuschrieben, auszuzischen, diejenigen aber, die sie für Vanbrughs Eigenthum hielten, mit Beifall zu überschütten. Cibber veröffentlichte das von Vanbrugh hinterlassene Fragment zugleich mit dem von ihm vollendeten Stücke, woraus sich ergab, daß man Scenen, die Vanbrugh angehörten, ausgezischt und solche die Cibber geschrieben, mit Beifall beehrt hatte. Die Gehässigkeit war also aufs Glänzendste dargethan. Cibber hatte dem Stück einen anderen Schluß gegeben, als Vanbrugh, dessen Entwurf mit dem vierten Acte schloß, beabsichtigt hatte. Dies machte eingreifende Veränderungen auch in den früheren Akten noch nöthig. Das Stück ist in der That zum Theil neu bearbeitet und hat unter Cibber's Händen an Decenz und Gefälligkeit entschieden gewonnen. Die Feindseligkeit, mit der Cibber zu kämpfen hatte, zeigte sich auch wieder in recht auffälliger Weise bei der ersten Aufführung seines Lustspieles Love in a riddle (1729), einer Nachahmung der mit beispiellosem Erfolge gegebenen Beggars opera von Gay, da es kaum zu Ende gebracht werden konnte. Er benutzte einige Motive daraus zu dem Singspiel Damon and Phillida, welches unter fremdem Namen veröffentlicht, noch in demselben Jahre eine beifällige Aufnahme fand. Cibber erwarb 1730 das Laureat und trat kurze Zeit später (1731) von der Direktion des Drurylanetheaters zurück. Als Schauspieler betrat er es noch wiederholt, als Dichter aber nur noch ein einziges Mal: mit seiner Bearbeitung des King John unter dem Titel Papal tiranny in the Reign of King John (1745). Er starb ahnungslos und bis dahin rüstig am 12. Dec. 1757 in dem hohen, durch nichts als die Entartung seiner Tochter getrübten Alter von 86 Jahren.

Cibber sagt selbst, daß wenige Menschen so viele Freunde und Verehrer, doch auch so viele Gegner als er gehabt. Unter letzteren war Pope der bedeutendste. Er griff ihn in seiner Dunciade in persönlichster Weise an; wogegen sich Fielding nur auf Herabsetzung seiner Werke beschränkte. Cibber antwortete mit zwei Briefen an Pope und mit seiner Apology of my life (1739), die wieder das Pamphlet The laureate mit The history of life, manners and writings of Aesopus, the tragedian (1740) zur Folge hatte, worin er in gehässigster und zum Theil ganz unrichtiger Weise beurtheilt wurde. Cibber besaß ohne Zweifel großes Talent, außergewöhn-

liche gesellige Eigenschaften, einen seltenen Gleichmuth und die Fähigkeit jeder Sache die angenehmste Seite abzugewinnen. Das letztere mochte aber wohl dazu beitragen, daß er seine Pflichten als Familienoberhaupt allzu leicht behandelte und sich nicht in allen Verhältnissen ganz correct benahm, wie dies z. B. aus seinem Verhalten gegen Steele hervorgeht, als diesem das Patent von Drurylane entzogen worden war. Es erschien damals eine Flugschrift, anonym, von Dennis: The character and conduct of Sir John Edgar, called by himself the monarch of the Stage and his three deputy governors (Wilks, Cibber und Booth), welche Cibber veranlaßte, in der Daily Post 10 £ auf die Entdeckung des Verfassers zu setzen. Was man Cibber aber auch vorwerfen konnte, die guten Eigenschaften waren in ihm doch überwiegend, grade sie aber haben ihm, wie sein Nonjuror beweist, die meisten Feinde gemacht. Sein gelegentlich bis zur Rücksichtslosigkeit gehender Freimuth trug nicht am wenigsten mit hierzu bei. Als einst ein vornehmer Herr für den damals noch unfertigen Schauspieler Elrington sich um eine große Rolle bei ihm verwandte, erwiderte Cibber: „Es ist mit uns nicht, wie mit Ihnen, Mylord. Bei Hofe mag es gleichgültig sein, wie man die Stellen besetzt, in der theatralischen Welt ist das anders. Wenn wir hier Leuten Rollen zuertheilen wollten, zu denen sie unfähig sind, so würden wir bald zu Grunde gehen müssen." Von Cibber als Schauspieler wird noch später die Rede sein, hier finde nur noch ein Wort über ihn als dramatischer Dichter Platz. Als dieser nahm er zu seiner Zeit eine bedeutende Stelle ein. Er besaß zwar nicht so viel Geist, Feinheit und Witz als Congreve, nicht das übersprudelnde Naturell eines Vanbrugh oder Farquhar, aber an Gefühl für das Dramatische, an Talent, diesem einen entsprechenden Ausdruck zu geben, übertraf er nicht nur den ersteren, sondern selbst noch die letzteren beiden. Er hat viel fremde Motive entlehnt, das that aber auch selbst noch Shakespeare, und ohne ihn hierin mit diesem irgend vergleichen zu wollen, hat er dieselben in seiner Art doch fast immer ganz selbständig, und meist mit Geist und Erfindung behandelt. Seine Moral steht zwar auf schwachen Füßen, doch kaum auf schwächeren, als die Fletcher's. Dagegen besaß er ein großes Anstands- und Schönheitsgefühl, einen gewissen ästhetischen Tact, der ihm auch als Bühnenleiter zu Gute kam. Obschon er den finanziellen Gesichtspunkt keineswegs vernach-

läßigte, und Operetten, Pantomimen und Ausstattungsstücke mehr als billig begünstigte, hat er doch auf den Geschmack der Zeit vortheilhaft eingewirkt. Seine Direction bezeichnet nach beiden Seiten hin eine Blüthezeit des Londoner Theaters.

1697 trat John Vanbrugh*) mit seinem Lustspiel Relapse or Virtue in danger auf. Einer alten aus den Niederlanden eingewanderten Familie entstammend, wurde er 1666 in London geboren. Geistig in ungewöhnlicher Weise beanlagt, zeichnete er sich nicht nur als Dichter, sondern auch als Architekt, seinem eigentlichen Berufe, aus. Relapse wurde, wie schon gedacht, durch Cibber's Love's last shift hervorgerufen, dessen Figuren fast sämmtlich wiederkehren. Vanbrugh übertrifft Cibber an Witz und komischer Kraft, er wetteifert mit ihm an Natürlichkeit, aber es zeigt sich daneben ein Zug von Wycherley's frechem und cynischen Geiste, so daß er sich zwar in einzelnen Scenen in eine etwas reinere Sphäre erhebt, als diesem zugänglich war, in anderen dagegen fast ebenso tief wie dieser herabsinkt. Auf die Moral seines Erstlingswerkes ist wenig Werth zu legen. Die Darstellung des Kampfes der Tugend mit der Versuchung, war dem Dichter sichtlich von größerem Interesse, als der ersteren schließlicher Sieg. Sheridan bearbeitete später das Vanbrugh'sche Stück in A trip to Scarborough und 1861 wurde sogar eine Uebersetzung desselben in Paris als ein aufgefundenes Lustspiel Voltaire's unter dem Titel Le Comte de Boursouffle belacht und ein Theil der Presse damit mystificirt. Noch in demselben Jahre folgte das Lustspiel The provoked wife, welches eine außerordentlich günstige Aufnahme fand, obschon es in den Charakteren, die zwar treu nach dem Leben gezeichnet sein mögen, ungleich abstoßender ist. Die Tugend der Lady Brute geht sehr bedenkliche Wege, ohne daß es der Dichter auch nur zu ahnen scheint und Lady Fancyfull, offenbar ein Gegenstück zu Lord Foppington, erreicht diesen an komischer Wirkung nicht. In ihrer Art ist Mademoiselle, das Kammermädchen, zwar höchlichst gelungen, um so schlimmer freilich die Art. Das Stück fand neben dem Beifall auch Anstoß, besonders weil man in einer Scene desselben die Geistlichkeit herabgesetzt fand. Sie wurde denn auch vom Dichter bei der Wiederaufnahme des Stücks im Jahre 1725 durch

*) The works of J. Vanbrugh by Leigh Hunt. 1840.

eine andere ersetzt. Die ebenfalls in demselben Jahr noch erscheinende Bearbeitung des Boursault'schen Aesope fand dagegen nur spärliche Anerkennung; wie Cibber glaubt, weil ein Charakter, welcher gute Lehren ertheilt und sich also weiser dünkt als das Publikum, diesem unbequem ist. Wogegen dieses da, wo es sich um Thorheit handle, die Genugthuung habe, sich weiser zu finden, als der Narr, den es verlacht und wer möchte nicht eine Veranlassung, welche ihm schmeichelt, derjenigen vorziehen, die ihn verklagt? — Nachdem Vanbrugh 1700 auch noch die Prosabearbeitung von Fletcher's Pilgrim gebracht, folgte 1702 das Lustspiel The false friend, nach Dancourt's La trahison punie, 1704 die Farce The squire Treloby nach Molières Mr. de Pourceaugnac und 1705 The countryhouse, eine Uebersetzung aus dem Französischen. Die Veranlassung zu diesen Arbeiten hatte das Theaterunternehmen gegeben, zu welchem er 1703 die Licenz erworben hatte. Er eröffnete eine Subscription auf 30 Antheile zu je 100 £, welche dem Eigner lebenslänglich den freien Eintritt zu den Vorstellungen sicherte. Obschon er die Theilnahme Congreve's und Schauspieler wie Betterton gewonnen hatte, sollten sich die an das Unternehmen geknüpften Erwartungen doch nicht erfüllen. Es scheiterte an der Größe des neuen Hauses, des Operntheaters zu Haymarket, die für das recitirende Drama sich nicht als geeignet erwies. Selbst Vanbrughs neustes Lustspiel The confederacy (1705), nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode, vermochte das weite Haus nicht zu füllen. Wirklich gewann hier auch jedes Stück ein verändertes, ungünstigeres Ansehen. Die Erträgnisse waren so schwach, daß Congreve sich schon nach einigen Monaten wieder zurückzog und auch Vanbrugh der Sache bald müde wurde und sein Haus und Patent an Swiney gegen eine Entschädigung von £ 5. für jeden Vorstellungstag überließ, die jedoch jährlich die Summe von 700 £ nicht überschreiten sollte. Inzwischen hatte er aber rasch noch The mistake, eine Bearbeitung des Molière'schen Dépit amoureux, und The cuckold in conceit, nach Molière's Cocu imaginaire (beide 1706) zur Aufführung gebracht. Noch in demselben Jahre wurde er mit einer Gesandtschaft der Königin Anna an Georg I. in Hannover betraut, erhielt dann den Posten eines Generalaufsehers des board of works und eines Intendanten der Gärten und Wasserkünste. 1714 aber ward er noch überdies zum Ritter erhoben. Auch wird ihm der

Bau verschiedener großer Gebäude in Blentheim, Claremont und der des Greenwichhospitals zugeschrieben. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Scotland-Yard und liegt in der Familiengruft zu St. Stephan, Wallbrook, begraben.

Seit seinem Rücktritt vom Haymarkettheater scheint Vanbrugh für die Bühne nichts mehr geschrieben zu haben, als das Fragment des von Cibber nach seinem Tode vollendeten Lustspiels A journey of London. Obschon es eine sittliche Absicht verfolgt, ist es nicht frei von Leichtfertigkeit. Vanbrugh wollte darin eine Satire auf die Stellenjäger und die Sucht der Landedelleute schreiben, ihr Glück in London zu machen und statt ihre Verhältnisse zu verbessern, dieselben hierbei zu Grunde zu richten. Sir Francis Headpiece, ein Exemplar dieser Gattung, hetzt in London nach einer Stelle herum, indeß Frau und Tochter in die Schlingen eines Wollüstlings, sein Sohn in die einer Buhlerin fallen. Glücklicherweise gelingt es noch einem Freunde ihm die Augen zu öffnen und ihn zur Rückkehr zu seinem Landsitze zu überreden. Ueberhaupt muß anerkannt werden, daß wenn in den Darstellungen Vanbrugh's Ausschweifung und Leichtfertigkeit oft genug in gefälliger Breite zur Darstellung kommen, dies doch auch mit der anderen Seite des damaligen Lebens geschieht und daß es ihm darin nicht allein um die Zeichnung von Charakteren, Situationen und Sitten, sondern auch um deren Entwicklung in einer bestimmten Handlung und um ein Interesse der Handlung zu thun ist. Bei denjenigen Stücken, denen andere zu Grunde liegen war das freilich leicht.

Nur kurze Zeit später, als Vanbrugh, trat der ihm geistig verwandte George Farquhar*), als dramatischer Dichter auf. Auch er gehörte einer angesehenen, aber im Norden Irlands ansäßigen Familie an, wo er 1678 zu Londonderry geboren wurde. 1694 bezog er die Universität zu Dublin, von der er jedoch wegen einer im Uebermuthe gemachten gotteslästerlichen Aeußerung entlassen ward, worauf er zur Bühne ging. Dieser Versuch endete aber fast in einer tragischen Weise, da er einen Collegen, den er im Spiele scheinbar zu tödten hatte, wirklich und zwar ziemlich gefährlich verwundete. Er

*) The works of G. Farquhar von Leigh Hunt 1840. — Cibber, a. a. O. — Baker, Biogr. dram.

wendete sich hierauf (um 1696) mit dem Schauspieler Wilks nach London, wo er sich die Gunst des Grafen Orrery erwarb, der ihm eine Leutnantsstelle in Irland vermittelte, was ihm Gelegenheit gab, sich wiederholt durch Tapferkeit auszuzeichnen. Gleichzeitig versuchte er sich aber, auf Wilks' Zureden, auch als dramatischer Dichter. Gleich mit dem ersten Stücke, dem Lustspiel Love and a bottle (1699) errang er großen Erfolg. Es war mit der vollen Rücksichtslosigkeit der leichtfertigen, übermüthigen Jugend und in offener Verhöhnung des Collier'schen Buches geschrieben, aber es war voll Witz, Erfindung, Leben und einer überaus glücklichen Lebensbeobachtung. — Etwas maßvoller erscheint The constant couple (1700). Die Libertinage tritt hier in der Person Wildair's so unverschämt wie nur irgendwo, aber mit einer gewissen Gutmüthigkeit auf. Sie zieht sich mit ihren Ansprüchen sofort wieder zurück, wo sie Gefahr wittert, oder ernstlich zu verletzen fürchtet. Sie will nichts als Genuß und im Genusse durch nichts gestört sein. Sie glaubt für Geld alles feil, aber will auch nichts anderes, als was dafür feil ist. In ihrer Art ist diese Figur trefflich gezeichnet und Kotzebue hat sie vorzüglich in die Verhältnisse eines anderen Landes, eines anderen Jahrhunderts und eines anderen Lebensalters, in „Die beiden Klingsberg", zu übersetzen verstanden. Der junge Geck mit seiner durch nichts aus der Fassung zu bringenden Unverschämtheit, hat dem alten darin als Modell gesessen. Der ungeheure Erfolg dieser Figur auf der Bühne bewog Farquhar zu einer Fortsetzung seines Stücks in Sir Harry Wildair (1701). Wie fast alle Fortsetzungen dieser Art erreichte sie aber das frühere nicht. Schröder hat es seiner „Unglücklichen Ehe aus Delicatesse" zu Grunde gelegt, wie The constant couple seinem „Ring". — Zu dem 1702 erschienenen Inconstant benutzte Farquhar, nach seiner eigenen Angabe das Hauptmotiv aus Fletcher's Wild goose chase, sowie eine wirkliche Begebenheit. Ihm folgte die mit Motteux gemeinsam verfaßte Farce The Stage coach, eine freie Bearbeitung des französischen Stücks Les carosses d'Orléans (anonym), wogegen das in demselben Jahre zum ersten Male gegebene Lustspiel The recruiting officer ganz aus dem eignen Leben gegriffen und wieder mit einem dreisten Uebermuthe geschrieben ist. Es gefiel außerordentlich, so daß der Buchhändler Tonson ihm 15 £ für das Verlagsrecht bot. Farquhar hatte inzwischen selber ein Lustspiel auf-

geführt, in dem ihm die Rolle des Michael Perez aus Fletcher's Rule a wife and have a wife zu spielen beschieden war. Er heirathete nämlich eine Dame, die ihn in dem Glauben ließ, ein großes Vermögen zu besitzen, während sie nur eine große Zuneigung für ihn im Herzen trug. Sie hatten sich beide in einander getäuscht, und wenn Farquhar es ihr auch nicht entgelten ließ, wurde ihm diese Verbindung dennoch verhängnißvoll. Er gerieth in Noth, verkaufte sein Offizierpatent und da sein nächstes Stück The twin rivals (1706) nicht den gewünschten Erfolg hatte, sah er sich bald in der mißlichsten Lage. Die Aufregung warf ihn bei seiner durch wüstes Leben zerstörten Gesundheit auf ein Krankenlager, von dem er sich nicht wieder erhob. Hier schrieb er noch The beaux' stratagem (1707), dem Vorbilde zu Goldsmith's She stoops to conquer, welches von Vielen für sein bestes Lustspiel gehalten wird und Garrick eine seiner Hauptrollen, Archer, lieferte. Er starb kurze Zeit später, Ende April 1707, seine Frau uud zwei kleine Kinder, die er der Fürsorge seines Freundes Wilks empfahl, in äußerster Dürftigkeit hinterlassend. Farquhar war ein großes Talent, das, wenn ihm ein längeres Wirken vergönnt war, sich vielleicht noch geläutert und zu reineren Leistungen erhoben haben würde.

Den Werken dieser drei in ihrer Art immerhin bedeutenden Dichter liefen die Arbeiten von Gildon und Granville, von Mrs. Pix, Mrs. Manley und Mrs. Cockburn zur Seite.

Charles Gildon (1665—1724) war mehr Gelehrter, als Dichter. Seine beiden kritischen, in dialogisch-dramatischer Form verfaßten Schriften, A comparison between the two stages und A new rehearsal or Bayes the younger, verdienen mehr hier genannt zu werden, als seine wirklichen Dramen, von denen The Roman's bride revenge (1697) das früheste ist. Auch eine Bearbeitung von Measure for Measure mag noch erwähnt werden.

George Granville, Lord of Landsdown (1667—1735) lebte fast ganz der Literatur und der literarischen Unterhaltung. Als Dramatiker begegnet man demselben zuerst 1697 mit dem Lustspiel The she gallants. Er schloß sich darin der leichtfertig eleganten, witzigen und witzelnden Manier Congreve's an, wogegen Heroic love (1698) ein matter Nachklang der heroischen Tragödie Dryden's ist. 1701 erschien seine Bearbeitung des Merchant of Venice und 1706

die Tragödie The british enchanters or No magic like love in der Manier der damaligen englischen Oper.

Mrs. Griffith, spätere Mrs. Pix, besaß Geist und Talent. Es ist fraglich ob sie mit Mrs. Manley und Mrs. Cockburn in Beziehung gestanden, obschon sie in einem kleinen satirischen Stück jener Zeit, Female wits, in der Manier des Rehearsal, gemeinsam mit ihnen verspottet wurde. Man kennt 10 Dramen, theils Lustspiele, theils Tragödien von ihr, von denen die Farce The Spanish wives (1696), viel Beifall fand. Ueberhaupt war sie im Lustspiele glücklich, was man ihren schwächlichen und dabei hyperloyalen Trauerspielen nicht nachrühmen kann.

Mrs. Manley de la Rivière spielte eine nicht unbedeutende Rolle in der Literatur, Politik und Gesellschaft ihrer Zeit, leider aber keineswegs eine gute. Sie besaß große geistige Anlagen und war ursprünglich auch tadellos in ihrem Betragen. Eine unglückliche Ehe, die sie in den verderbtesten Theil der vornehmen Welt brachte, erfüllte aber ihr Herz mit einer tiefen Verachtung der Menschen und der öffentlichen Meinung. Ihren ersten Erfolg als dramatische Schriftstellerin erzielte sie 1696 mit der Tragödie The royal mischief. Er führte ihr eine Menge Bewunderer zu, von denen sie bald in die abschüssigen Bahnen der Ausschweifung gerissen wurde. Ihre Memoirs of the new Atlantis machten sie auch noch zu einer politischen Persönlichkeit. Als man den Drucker und Verleger der anonym erschienenen Schrift in Verhaft nehmen wollte, war sie edel genug, sich aus freiem Antrieb zu der Autorschaft zu bekennen. Ein Wechsel in der Regierung entzog sie der Untersuchung. Sie wurde ein Werkzeug des neuen Regimes, für das sie zahlreiche Pamphlete schrieb. Nach Swifts Rücktritt vom Examiner übernahm sie die Leitung desselben, der man Geist und Geschick nicht absprechen kann. Sie starb 1724. Außer dem oben genannten kennt man noch drei andere Dramen von ihr, das Lustspiel The lost lover (1696), die Tragödie Almyna or the Arabian vow (1707), welchem die Einleitung zu den Arabischen Nächten zu Grunde liegt, und Lucius, the first christian king of Britain (1717), ein religiöses Drama.

Auch Catharina Trotter, spätere Mrs. Cockburn, geboren 16. Aug. 1679 zu London, gestorben 11. Mai 1749, war eine außergewöhnliche und durch ihre Schönheit berühmte Erscheinung. Ihr

frühreifes Talent bethätigte sich in der schon mit 17 Jahren veröffentlichten Tragödie Agnes de Castro; die Selbstständigkeit ihres Charakters durch den fast gleichzeitig erfolgten freiwilligen Uebertritt zum Katholicismus. Später wurde sie, hingerissen von Locke's Schriften, zu einem der kühnsten Vertheidiger derselben. Sie vermochte sich jetzt bei dem katholischen Glauben nicht mehr zu beruhigen, so daß sie wieder zurück in den Schooß der Staatskirche trat. 1708 heirathete sie den Geistlichen Cockburn mit dem sie, in glücklichster Ehe, sich den ernstesten Studien widmete. Ihre Tragödie Fatal friendship (1708) errang einen großen Erfolg. Man kennt noch vier andere Stücke von ihr, deren letztes aber auch in diesem Jahre schon erschien. Am 11. Mai 1749 folgte sie ihrem ihr ein Jahr früher im Tode vorangegangenen Gatten.

Im dramatischen Sinne ungleich bedeutender war auf einem anderen Gebiete des Dramas noch eine vierte Dame die nur wenig später auf der Bühne erschien. Susanna Carrol, spätere Mrs. Centlivre, geb. Freemann*) wurde um 1680 zu Holbeach in Lincolnshire geboren. Ihre Eltern starben ihr früh. Obschon sie auch sonst noch vom Unglück vielfach heimgesucht wurde, bewahrte sie sich doch die ihr angeborene Heiterkeit des Gemüths. Sie heirathete noch ehe sie das Alter von 15 Jahren erreicht hatte, einen Mann der ein Neffe von Sir Stephan Fox gewesen sein soll, dessen Namen mir aber unbekannt geblieben ist. Er wurde ihr nur ein Jahr später wieder entrissen. Auch ihren zweiten Gemahl, einen Capitain Carrol, verlor sie schon früh. Er fiel nach nur 1½ jähriger Ehe, das Opfer eines Duells. Inzwischen hatte Susanne durch Selbstunterricht sich eine große Sprach- und Literaturkenntniß erworben. Sie verstand Italienisch, Spanisch, Französisch, Latein und verband damit eine große Lebhaftigkeit des Geistes und einen raschen, funkelnden Witz. Zur Bühne faßte sie bald eine große Neigung und bethätigte sich auf ihr sowohl als Dichterin, wie als Darstellerin, das letzte, wie es scheint, aber nie öffentlich. 1700 trat sie mit ihrem ersten Stücke, der Tragödie The perjured husband hervor. Doch wagte sie nur noch einmal, 1717 mit The cruel gift, den Kothurn zu besteigen.

---

*) Cibber, Lifes of british poets. — Biogr. dram. — The dramatic works of the celebrated Mrs. Centlivre, with an account of her life. Lond. 1872.

Ihre übrigen Stücke, 17 an der Zahl, sind durchgehend Lustspiele. Ihr Talent, ihre Unterhaltungsgabe, ihr Witz brachten sie in vertrauten Umgang mit den bedeutendsten Geistern der Zeit. Steele, Rowe, Farquhar, Wilks und Mrs. Oldfield gehörten zu ihrem nächsten Umgange. Sie verheirathete sich auch noch ein drittes Mal mit einem Franzosen, Namens Centlivre und starb 1722 im 45. Jahre ihres Alters. Mrs. Centlivre nahm es bei ihrer dramatischen Thätigkeit mit dem Entlehnen fremden Eigenthums nicht zu genau, doch war sie im Einzelnen reich an Erfindung und glücklichen Einfällen. Quellende Situationskomik und lebendige Frische der Darstellung haben einzelnen ihrer Stücke eine große Wirkung gegeben*). Doch neigen fast alle zur Posse. Sie verließ sich darauf, daß die Lacher über das Unwahrscheinliche und den Mangel an Feinheit hinwegsehen würden und verrechnete sich dabei nicht. Keines ihrer Stücke hat aber einen Erfolg wie ihr Busy Body gehabt, das auch in Deutschland unter dem Titel: „Er mengt sich in Alles“ auf allen Bühnen heimisch gewesen ist. Er bestimmte die Verfasserin zu einer Fortsetzung, Marplot, die aber das erste Stück nicht erreichte. Doch ist Busy body keineswegs ihre beste Arbeit. Es wird an Feinheit von The wonder und The gamaster weit übertroffen. Für die Lachlustigen war noch besonders in Basset table, Love at a venture, The man's bewitched, A wife well managed und Bold strike for a wife gesorgt.

Gleichzeitig mit Mrs. Centlivre trat Rowe, einer der bedeutendsten englischen Tragiker dieses Jahrhunderts, auf. Nicholas Rowe**) wurde 1673 zu Little Backford in Bedfordshire geboren. Sein Vater wollte ihn anfangs zu seinem Berufe erziehen, indem er ihn im Middle

*) Dies ist die Reihenfolge derselben: Love's contrivances, nach Motiven von Molière (1703), The beau's duel, nach Massinger's City Madam (1703), The stolen heiress, nach May's Heir (1703), The gamaster, nach Le dissipateur (1705), Love at a venture (1706), The basset table (1706), The platonic lady (1707), The busy body, nach Motiven aus Jonson's The devil an ass (1709), The man's bewitched (1710) Bickerstaff's burying und Marplot (1711), The perplexed lovers, nach dem Spanischen (1712), The wonder, a woman keeps a secret (1714). Gotham election (1715; nicht aufgeführt.), A wife well managed (1715), Bold stroke for a wife (1718), Artifice (1721).

*) Sam. Johnson, Lifes of poets. — The works of Nicholas Rowe. — Hettner, a. a. O.

Tempel die Rechte studiren ließ. Die poetischen Neigungen des Jünglings überwogen jedoch und der Tod seines Vaters, der ihn mit 20 Jahren selbständig machte, entschied seine Laufbahn. 1698 trat er mit der Tragödie The ambitious stepmother auf, welche einer jener orientalischen Palastrevolutionen behandelt und einige Aehnlichkeit mit Corneille's Rodogune hat. Der große Erfolg, den er damit errang, beseitigte in ihm jeden Zweifel an seiner Begabung, die jedoch ganz auf die Tragödie beschränkt war. 1702 folgte sein Tamerlane, der verglichen mit Marlowe's feurigem Stück freilich auch hier noch die Schwächlichkeit derselben fühlbar machte. Rowe, der an das alte Drama der Engländer anknüpfen wollte, hielt sich dabei aber nur an die Form des Ausdrucks, die er mit dem Geiste der großen französischen Tragiker zu erfüllen suchte, ohne deren Geist doch zu haben. Gleichwohl errang er noch einige große Erfolge. Zunächst mit The fair penitent, einer Bearbeitung der fatal dowry von Massinger, was er verschwieg. Dies ward ihm zum schweren Vergehen angerechnet, obschon damals derartige Vertuschungen nicht gerade selten waren. Wenn es freilich wahr wäre, was Gifford behauptet, daß Rowe ursprünglich eine neue Ausgabe von Massinger's Dramen habe veranstalten wollen und dies dann nur unterlassen hätte, um als der alleinige Verfasser der schönen Büßenden dazustehen, so würde dieses Verfahren sehr zu verurtheilen sein. Allein mir scheint es noch nicht recht erwiesen. Rowe's Bearbeitung zeigt einige wichtige Verbesserungen. Er hat in Calista den Charakter Beaumelle's und in Lothario den ihres Verführers bedeutend gehoben. Doch auch die Unterdrückung der komischen Parthien thut wohl. Im Uebrigen hat freilich das Stück unter seinen Händen viel von der ursprünglichen Kraft, Farbe und Eigenthümlichkeit eingebüßt. Der Charakter des Charolais hat gelitten. Rowe hat die Härten desselben zu mildern gesucht, dafür aber keinen glücklichen Ersatz geboten. Besonders schwach ist der Schluß seines Stücks. Erst 1713 erhob er sich wieder, nach längerem Sinken und einer längeren Pause (von 1707—13), in die seine Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen fällt (1709) zu ähnlicher Höhe mit seiner Jane Shore, der 1715 noch Lady Gray folgte. Es sind seine bedeutendsten dramatischen Werke. Er nähert sich darin Shakespeare mehr an, als sonst, was sich freilich nur in den gelegentlichen Ausbrüchen einer wahren und starken Empfindung und in einer größeren Lebendigkeit

des sprachlichen Vortrags, der dialogischen Bewegung zeigt. Beiden Stücken sind viel Thränen geflossen. Kurz nach Erscheinen des ersten ward er zum Laureate erhoben, nicht lange nach dem Erfolge des zweiten beschloß der Tod seine vom Glück begünstigte irdische Laufbahn (6. Dec. 1718).

Rowe besaß eine große literarische Bildung und Sprachkenntniß, so wie ein feinausgebildetes Formgefühl, das sich besonders in der Behandlung der Sprache und des Verses zeigte. Johnson rühmt an ihm die Eleganz des Vortrags und den harmonischen Wohlklang der rhythmischen Rede. Nach ihm erklärt sich Rowe's Ruf hauptsächlich daraus, daß er, indem er dem Ohre schmeichelte, zugleich den Verstand befriedigte und die Empfindung erhob. Dagegen spricht er demselben fast ganz die Fähigkeit ab, Furcht oder Mitleid hervorzurufen, wie Pope und Addison ihm auch im Leben das Herz absprechen. Gleichwohl ist es gewiß, daß einzelne Scenen in The fair penitent, in Jane Gray und besonders in Jane Shore das Publikum seiner Zeit sehr ergriffen und gerührt haben. — Andere haben die Eigenthümlichkeit dieses Dichters besonders darin zu finden geglaubt, daß er, der Erste, den moralischen Endzweck des Dramas in entschiedener Weise betont habe, so daß die meisten seiner Stücke mit einer moralischen Nutzanwendnng schlößen. Allein dies war schon lange vor Rowe auf der Bühne üblich geworden. Selbst ein so frivoler Dichter wie Congreve konnte sich gegen Collier auf die moralischen Gemeinplätze berufen, mit denen bei ihm fast jeder Act seiner Lustspiele schloß. Fast alle Lustspieldichter der ersten Decenien dieses Jahrhunderts, Farquhar, Vanbrugh, Cibber, Mrs. Centlivre, hielten an dieser Gepflogenheit fest. Wie ihre moralischen Sätze, passen auch die Rowe's nicht immer zum Inhalt des Stücks. Letzterer hinterließ noch eine treffliche Uebersetzung von Lucan's Pharsalon.

Nur kurze Zeit später, als er, debütirte ein andrer dramatischer Dichter, der auf seine Zeit einen noch größeren Einfluß ausgeübt hat. Richard Steele,*) 1671 zu Dublin geboren, den wir bereits als Begründer der aufklärenden, moralischen Wochenschriften kennen lernten und auf den man gewöhnlich die Entstehung des sentimentalen Dramas

*) The dramatic works of Sir Rich. Steele. Lond. 1700. — Biogr. dram. — Ward, a. a. O. — Hettner, a. a. O.

zurückgeführt hat, studirte in Oxford, wo er sich schon im Lustspiel versucht haben soll. Seine Neigungen führten ihn aber zunächst in die militärische Laufbahn. Er trat in die Armee ein, und wurde durch die Offenheit seines Wesens, sein frisches heiteres Naturell, und seinen aufgeweckten, witzigen Geist sehr bald der Liebling seiner Kameraden, was ihn freilich auch zu den wildesten Excessen verleitete, aber wie seine Schrift: The christian hero beweist, nicht ohne inneren Zwiespalt. In diesem sittlichen Dualismus bewegte sich Steele durch sein ganzes Leben; er suchte durch seine Schriften immer wieder gut zu machen, was er im Handeln gegen die Gesetze der Sittlichkeit gesündigt. Sein Leben bestand in Folge davon aus einem Wechsel von Ueberfluß und von Mangel. 1702 trat er zuerst mit einem dramatischen Werke, dem gegen die Advocaten und Speculanten gerichteten Lustspiele The funeral or grief à la mode hervor. Es ist im Wesentlichen noch in der Manier der früheren leichtfertigen Lustspiele geschrieben. Daneben macht sich aber ein Zug geistiger Gesundheit geltend, der freilich ebenso wenig dazu paßt, wie die schon hier bisweilen hervortretende Neigung zur Sentimentalität. Der grade, ehrliche, offenherzige Haushofmeister Trussy war eine ganz neue Figur auf der englischen Bühne, die unzählige Nachahmungen hervorrief.

Steele's nächstes Stück the Lying lover (1703) ist dem Corneille'schen Menteur nachgebildet, obwohl er, dessen falscher Angabe folgend, sich dafür auf Lope de Vega beruft. Der sentimentale Theil ist das Eigenthum Steele's; er hat dem Humor und der Komik des Stückes, das nur wenig gefiel, nicht wenig geschadet. Sein Vorwort giebt ausgesprochener Maßen schon hier die Absicht zu erkennen; die Bühne in christlich-moralischem Sinne zu heben. „Ihre Majestät die Königin — heißt es darin — hat jetzt die Bühne unter ihre besondere Fürsorge genommen. Es ist Aussicht vorhanden, daß sich der Witz von seinen Ausschweifungen erhole und die Sache der Tugend ermuthigt, das Laster dagegen der Schmach überliefert werde.“ Entschieden tritt aber die moralische Absicht in dem Lustspiele The tender husband (1704) hervor, welches er Addison widmete, der, was hier noch verschwiegen wird, daran selbst mit gearbeitet haben soll. Hier heißt es im Vorworte, daß jeder Angriff auf das vermieden sei, was der bessere Theil der Menschheit für heilig und ehrenhaft halte. Der Mißerfolg aber bestimmte ihn umsomehr, sich für länger der

Bühnenthätigkeit zu enthalten, als er um diese Zeit eine Anstellung an der London Gazette erhielt und hierdurch in die journalistische Thätigkeit gerissen wurde. Steele hat sich durch diese so um das Theater verdient gemacht, daß die Schauspieler des Drurylane bei einem Zerwürfniß mit Rich, welches mit dem Tode der Königin Anna zusammenfiel, ihn ersuchten, sich mit ihnen um die Erneuerung des Patents zu bewerben. Steele ging darauf ein. Auch ward es ihm leicht, diesen Zweck durch die Gunst des Herzogs von Marlborough zu erreichen, dessen Parthei er nützlich gewesen war. Seine politische Partheinahme war aber auch wieder der Grund, daß ihm vom Herzog von Newcastle, nach dessen Ernennung zum Lord Kammerherrn, das Patent wieder entzogen wurde. Es gelang ihm jedoch bald, durch Walpole's Vermittlung ein neues Patent zu erhalten. Steele hatte inzwischen auch seine dramatische Thätigkeit wieder aufgenommen. 1722 erschien das Lustspiel The conscious lovers von ihm, welches gegen die Duelsucht gerichtet ist. Obschon er das Stück ein moralisches nannte, zeigt sich neben den Scenen von sentimental-moralisirenden Charakter doch auch wieder viel Indecentes. So matt es uns heute erscheint, war damals der Erfolg doch ein ganz außerordentlicher. Der König sandte dem Dichter eine Börse mit £ 500. Nichtsdestoweniger kam dieser nur kurze Zeit später in seinen Verhältnissen in dem Maße herunter, daß er sich zum Verkauf seines Patents genöthigt fand. Die Whigparthei, der er sein ganzes Leben gewidmet hatte, war gerade damals in Coterien zerfallen. Ein Theil seiner früheren politischen Freunde zog sich von ihm nun zurück. Seine Verlegenheiten wuchsen und Krankheit that dann das Uebrige. Am 21. Sept. 1729 starb er in einem Zustand, welcher ein längeres Leben nicht wünschenswerth für ihn machte. Er hinterließ zwei unvollendete Lustspiele: The gentleman und The school of action. — Steele hatte ohne Zweifel die Absicht, die Bühne moralisch zu reformiren. Es fehlte ihm hierzu aber an Kraft. Auch war seine Natur von zu großen Widersprüchen bewegt. Seine Reform schlug daher eine falsche Richtung ein. Er hat mehr durch seine Schwächen und Fehler, als durch das damit beabsichtigte Gute auf seine Nachfolger eingewirkt. Ich bezweifle zwar nicht, daß das Rührende geeignet sei, ein ästhetisches Moment im Kunstwerk zu bilden und sich ebensowohl mit dem Komischen, wie mit dem Tragischen verbinden zu lassen, nur glaube

ich, daß es dann nie als der letzte Zweck desselben, nie als beabsichtigt daraus hervortreten darf, sondern der tragischen Erhebung und dem komischen Ergötzen zu dienen hat, auch ganz naiv dabei auftreten muß, worin es der Schönheit gleicht, die nur dann ihren wahren Zauber übt, wenn sie von ihrer Wirkung nicht weiß. Aehnlich verhält es sich auch mit dem Moralischen. Das echte Kunstwerk muß sittlich sein, doch nur weil dies seine Natur ist, nicht, um damit lehrhaft werden zu wollen. In dem sentimentalen, moralisirenden Lustspiel, das sich von Steele aus entwickelt hat, tritt aber das Sittliche immer absichtlich, immer lehrhaft auf, selbst wenn es mit der Natur desselben sonst gar nichts gemein hat, wodurch es nur zu oft in Widerspruch mit dem Komischen geräth, das es schwächt und beeinträchtigt. In der Verbindung mit dem Sentimentalen wird aber das Moralische auch noch leicht krankhaft und schillernd und zwar um so mehr, je mehr der Dichter darauf ausgeht, den Zuhörer zu rühren, und die Rührung mehr auf eine Nervenerregung als auf eine geistige Läuterung gerichtet ist. Die Moral wird dann zweideutig und heuchlerisch, die Empfindung falsch und verlogen. Die Wirkungen, welche erreicht werden, sind mehr physiologischer, als psychologischer Art. Das Publikum, beides mit einander verwechselnd, hält einen pathologischen Zustand für den ästhetischen, die Krankheit für die Gesundheit.

Lewis Theobald, geb. 1689, gest. 1742, welcher 1708 mit seiner Persian Princess or the royal victim auf dem Drurylane Theater debutirte, ist, trotz seiner 18 Stücke, hier eigentlich nur als Herausgeber Shakespeare's von einiger Bedeutung. Er schrieb Lustspiele und Trauerspiele, von denen nur Double falsehood or the distressed lovers (1727) hervorgehoben werden mag, weil Theobald dieses Stück für ein von ihm entdecktes Shakespeare'sches Drama ausgab; ein Vorgang, der sich später mit Ireland wiederholte. Andere haben es Shirley, Malone aber Massinger zugeschrieben.

Eine ungleich bedeutendere Rolle in den damaligen Bühnenverhältnissen spielte Aaron Hill. Am 10. Febr. 1684 zu Beaufortbuildings in the Strand geboren, in der Schule von Westminster erzogen, trat er nach längerem Aufenthalte im Orient zuerst mit einer Geschichte des ottomanischen Reichs auf (1709). Noch in demselben Jahr erschien er aber auch mit der Tragödie Elfrid or the fair inconstant auf der Bühne. Er schrieb noch eine ganze Reihe von Stücken,

meist Tragödien und Adaptionen, besonders von Voltaire'schen Dramen, welche aber fast alle erst seinem späteren Alter angehören und von denen Zara (1735) den größten Erfolg hatte. Dazwischen wendete er sich großen industriellen Speculationen zu. Seine Dramen sind nicht frei von Manier, da er nach einer überstiegenen ungewöhnlichen Ausdrucksweise rang. Eine wohlwollende Natur, förderte und unterstützte er viele Talente und verwendete die Erträge seiner Stücke meist zur Unterstützung nothleidender Schriftsteller. Er nahm in dessen Folge eine sehr geachtete Stellung in der literarischen Welt seiner Zeit ein, starb aber zuletzt selbst in Dürftigkeit (8. Febr. 1750).

1712 erschien mit geradezu sensationellem Erfolge Ambrose Philip's The distresssed mother auf der Bühne von Drurylane. Philips, um 1671 geb., 18. Juni 1749 gest., eröffnete seine dramatische Laufbahn unter dem Schutze Addisons, der zu dem vorstehenden, nach Racine's Andromaque gearbeiteten Stücke den Epilog geschrieben und im Spectator dem Lobe desselben zwei ganze Nummern gewidmet hat. Auch The briton (1721) fand noch eine glänzende Aufnahme, doch war der Erfolg kein ausdauernder. Wogegen sein drittes und letztes Stück Humphrey, Duke of Glocester, nur eine kühle Aufnahme fand. Ambrose Philips' dramatische Verdienste bestehen nur in der schönen Versification. Berühmt sind auch seine Hirtengedichte.

So groß der Erfolg der Distressed mother auch war, wurde er von dem des Cato Addison's doch noch übertroffen. Joseph Addison*), am 1. Mai 1672 in Mileston geboren, wo sein Vater die Stelle des Rector bekleidete, erhielt seine Ausbildung in der Schule von Salisbury und in Charterhouse. Hier ward er mit Steele befreundet, dessen Leben das seine lange aufs Engste verbunden war. Er war im Gegensatze zu diesem eine streng sittliche, religiöse Natur, nicht nur in Wort und Schrift, sondern auch im Leben, dabei mit scharfem Urtheil und einem feinen, überaus fruchtbaren Humor begabt, was allen seinen von der glücklichsten Lebensbeobachtung erfüllten Schriften, einen gewinnenden Reiz gab, selbst noch in der Satire und in der politischen Polemik, in denen ihn nie das Gefühl für Sitte und Anstand verließ. Seine Verdienste um die literarischen Wochenschriften haben von mir schon berührt werden können. „Nichts

*) Macaulay, Essays. — The dramatic works of Addison, Glasgow 1752.

— heißt es in dem trefflichen Aufsatze Maculays über ihn — kann schlagender sein, als der Gegensatz zwischen dem Englishman und dem achten Bande des Spectator, zwischen Steele ohne Addison und Addison ohne Steele. Der Englishman ist vergessen, der achte Band des Spectator enthält vielleicht die schönsten Aufsätze, sowohl ernsthafter, als scherzhafter Art, die wir in englischer Sprache besitzen." Addison gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der Literatur seiner Zeit, nicht minder bedeutend war die Rolle, die er in den politischen Parteikämpfen derselben spielte. Er schwang sich in beiden durch ein und dieselbe Manifestation seines Geistes auf, durch das Gedicht, das er im Auftrag Lord Godolphin's auf den Sieg von Blenheim schrieb. Es war keineswegs seine erste poetische Veröffentlichung. Er hatte sich schon durch verschiedene Gedichte, lateinische und englische, pathetische und satirische, hervorgethan. Aber erst dieses Gedicht verlieh ihm jene Bedeutung, die ihn zu den höchsten Stellen in der literarischen und politischen Welt erhob. Whig aus innerster Ueberzeugung, widmete er dieser Partei fortan seine Feder und stieg durch die Gunst ihres Führers allmählich bis zu dem Platze eines Staatssecretärs empor, obschon es ihm, bei den glänzendsten Eigenschaften gesellschaftlicher Unterhaltung, doch an einer der wichtigsten Fähigkeiten des Politikers, nämlich an Rednertalente gebrach. Kaum minder einseitig erscheint seine literarische Bildung. Sie ging fast ganz in dem Studium der römischen Dichter und in dem Boileau's, sowie der von diesem gepriesenen französischen Autoren auf. Macaulay macht es wahrscheinlich, daß Addison auf seinen Reisen durch Italien immer nur das interessirt habe, was in Verbindung mit seinen aus den römischen Dichtern gewonnenen Anschauungen stand. Nur seine Tragödie Cato würde davon eine Ausnahme bilden, wenn es wahr ist, daß er zu ihr durch eine Theatervorstellung in Venedig angeregt worden ist Tickell behauptet wenigstens, daß die vier ersten Akte in Italien entstanden seien, und gewiß sind sie lange vor dem fünften geschrieben worden. Addison hatte bereits 1707 einen dramatischen Versuch mit der Oper Rosamond gemacht, damit auch vorübergehend einen Erfolg erzielt und was mehr ist, durch sie die Freundschaft Tickell's gewonnen. Seines Antheils an Steele's Tender husband ist schon gedacht worden. Gleichwohl zögerte er mit der Veröffentlichung seines Cato (1713). Er wurde darin durch seine literarischen Freunde bestärkt,

die, bei allem Reichthum und aller Schönheit der Sprache und Gedanken, in ihm zu wenig dramatisches Leben fanden. Anders seine politischen Freunde, die ein höchst lebendiges politisches Interesse darin zu entdecken vermeinten und ihn zur Darstellung auf der Bühne drängten. Sie hatten beide mit ihrem Urtheile Recht, der Erfolg sprach aber nur für die letzteren. Es hatte freilich nicht an Veranstaltungen dazu gefehlt. Booth's vollendetes Spiel, der Glanz der ausdrucksvollen Sprache, der sich darin offenbarende politische Geist thaten das Uebrige. Whigs und Tories löften sich in dem Beifalle ab, da der Dichter durch Verherrlichung des politischen Parteiwesens beiden Theilen gerecht wurde. Beide fanden darin, was ihnen zusagen mußte. Doch darf der Geschmack der Zeit, der vom Dichter völlig getroffen und zu glänzendem Ausdruck gebracht worden war, nicht übersehen werden. Machte doch selbst die zopfige Uebersetzung des Stücks von Frau Gottsched in Deutschland Epoche. Ward es von Voltaire doch die einzige durchaus gut geschriebene Tragödie der englischen Bühne genannt. Es wurde ins Französische, Italienische und Lateinische übersetzt. Es bereicherte die Schauspieler von Drury Lane, denen Addison seine Tragödie zum Geschenk gemacht hatte. Es rief die anerkennendsten Urtheile *) und eine Menge Huldigungsgedichte hervor, um, als der classische französische Geschmack, wieder verdrängt wurde, ebenso sehr herabgesetzt, wie jetzt überschwänglich gepriesen zu werden. Macàulay stellt zwar den Cato noch heute über alle englischen Tragödien derselben Schule, über viele Stücke Corneille's, Voltaire's, Alfieri's, selbst über einige Racine's, ohne jedoch damit die Thatsache aufzuheben, daß er uns heute nur noch als eine zwar formglatte nnd reine, aber kühle, dürftige, academische Arbeit berührt. Die Erfolge der Distressed Mother und des Cato bürgerten die Form der französischen Tragödie für länger auf der englischen Bühne ein. Wie großen Antheil Addison's persönliche Beliebtheit und der Zauber seines Namens aber auch mit an jenem Erfolge gehabt, sollte sich an dem Lustspiel The drummer herausstellen, welches 1715 anonym auf der Bühne erschien und nach einer anfänglich ziemlich kühlen Aufnahme erst dann einen größern Erfolg gewann, als Steele nach Addison's Tode

*) Der Angriff Denny's, so berechtigt in einzelnen Punkten er war, wurde damals zurückgewiesen.

(17. Juni 1719) mit der Erklärung hervortrat, daß es ein Werk dieses letzteren sei, was freilich nicht völlig ausgemacht ist. Der andauernde Beifall, den es nun hier, wie später in Frankreich und Deutschland errang, erklärt sich aus der Mischung von moralisirender Sentimentalität und Libertinage, der man einzelne Abgeschmacktheiten verzieh.

Richard Savage, dessen Geburt (10. Jan. 1697) mit einem Verbrechen zusammenhängt und dessen Leben im Gefängnisse schloß (1743); wurde von einer Dame mit einer Maske geboren, die ihn in Noth und Elend verließ. Es war Lady Maclesfield, welche sich später dazu bekannte, ihn in verbrecherischem Umgang mit Lord Rivers gezeugt zu haben*), ohne selbst noch dann irgend ein mütterliches Gefühl für ihn zu empfinden. Savage hat in dem Gedichte „The bastard“ in ergreifender Weise seine Geschichte erzählt. Sie rief die peinlichste Sensation hervor, ohne doch an seinem Schicksal etwas zu verändern. Schon mit 19 Jahren schrieb er ein Lustspiel, Woman's a riddle, welches jedoch von der Bühne zurückgewiesen wurde. Er gab es dem Schauspieler Bullock, der zugleich Bühnenschriftsteller war, und in Kurzem ein Stück, welches denselben Gegenstand behandelte, aufführen ließ, ohne Savage, welcher dagegen Protest erhob, einen Antheil an den Erträgnissen zufließen zu lassen**). Kurze Zeit später trat Savage mit einem zweiten Stück, das wie das vorige, nach spanischem Muster gearbeitet war, Love in a veil, auf, welches Johnson für ein ganz anderes, als das erste erklärt, von Anderen aber für dasselbe gehalten ward. Es hat mit dem Bullock'schen nur eine leichte Aehnlichkeit. Der Erfolg war ein mäßiger. — Ein drittes und letztes Stück, die Tragödie Sir Thomas Overbury erschien 1724 unter dem Schutze von Aaron Hill und Wilks', dem Schauspieler. Savage spielte sogar selbst darin mit, leider zum Nachtheil der Dichtung. Er hatte in ihr Gelegenheit gefunden, seine poetische Kraft zu entfalten. Sie zeigt Züge von großem Talent, errang auch entschie-

*) Johnson, a. a. O. — Doran, a. a. O. hat dieses Bekenntniß, ich weiß nicht aus welchem Grunde, in Zweifel gezogen.

**) Dies ist die Darstellung Johnson's, wogegen die Biogr. dram. behauptet, daß das Stück überhaupt nicht von Savage gedichtet, sondern von einer Dame, Mrs. Price, zu ihrem Vergnügen geschrieben worden, und Savage gar keinen Anspruch zu machen berechtigt gewesen sei.

den einen Achtungserfolg, ohne dem Autor doch eine dramatische Position zu verschaffen. 1777 erschien sie in neuer Bearbeitung.

Auch der durch seine Night thoughts und andere Gedichte berühmte Edward Young (1684—1765), versuchte sich in der Tragödie. Zuerst mit Busiris (1719), sodann mit The revenge (1721), mit der er einen selbst neben Cato bedeutend zu nennenden Erfolg errang. Doch sollte er noch von dem seines dritten Drama's The brothers (1753) übertroffen werden, deren Ertrag er für fromme Zwecke verwendete. Heute sind diese damals gefeierten Dramen bis auf die Namen vergessen.

Dies gilt auch nahezu von den dramatischen Arbeiten eines nicht minder gefeierten Dichters, Fielding, obschon er vor seiner glanzvollen Thätigkeit auf dem Gebiete des Romans einer der fruchtbarsten Bühnenschriftsteller der Zeit und vorübergehend auch Schauspieldirector (des Haymarkettheaters) war. Von seinen 26 Stücken hat sich eigentlich nur die burleske Tragicomödie Tom Thumb in einigem Ansehen erhalten. Henry Fielding*) aus einer alten Familie des Somersetshire, wurde am 22. April 1707 in Sharpham Park bei Glastonbury geboren. Er bezog die Schule zu Eton, dann die Universität Leyden, konnte aber seine Studien hier nicht vollenden, weil ihn die Noth auf den Gelderdienst anwies. Er widmete sich der Schriftstellerei für die Bühne, was seiner Neigung zu einem flotten Leben noch weitere Nahrung bot. Eine reiche Heirath brachte ihn in andere Verhältnisse. Er wendete sich jetzt der advocatorischen Praxis zu und schwang sich rasch zu einem der gesuchtesten Sachwalter London's empor. Doch schützte ihn dies alles bei seiner verschwenderischen Lebensweise nicht vor neuen Verlegenheiten. Er wurde hierdurch, den advocatorischen Beruf wieder aufzugeben genöthigt, den er zunächst mit dem des Publicisten vertauschte, um endlich auf dem Gebiete des Romans den wahren Boden für das in ihm schlummernde Talent zu finden. Mit der Bühne hatte er vor dieser Zeit schon völlig gebrochen. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen seines bedeutendsten Werks, Tom Jones, erlag er dem Leiden, zu denen sein wüstes Leben den Grund gelegt hatte. Am 8. Oct. 1754 fand er in Lissabon, statt der erhofften Genesung, den Tod.

*) The works of Henry Fielding with an account of his life by Murphy Lond. 1784. — W. Scott, Lifes of poets.

Fieldings erste dramatische Versuche waren erfolglos. Erst mit seinem Tom Thumb (1730) gewann er die Meinung des Publikums. Es ist eine Satire auf die Tragödien der Zeit, insbesondere auf Thomson's Sophonisba; ein Seitenstück zum Rehearsal, das erst zweiactig unter dem Namen The authors farce erschien, aber noch in demselben Jahre zu drei Acten erweitert und unter dem veränderten Titel gegeben wurde. Die übermüthige, naturwüchsige Laune dieser Burleske sprach allgemein an. Auch The coffeehouse politicians (1731), obschon ziemlich indecent, The mock-doctor (1732) und The intriguing chambermaid (1730) hatten hierdurch großen Erfolg. Hervorhebung verdient ferner Fieldings Bearbeitung des Molière'schen Avare unter dem Titel The miser (1732). Der Erfolg des Tom Thumb rief dann die Seitenstücke Pasquin (1736), Historical register (1737) und Tumble-down Dick (1737) hervor; die erste dieser Burlesken ist wieder gegen die Tragödien, die zweite gegen Walpole, die dritte gegen Rich und die durch ihn in die Mode gekommenen Pantomimen gerichtet.

Mit The necromancer or the history of Faustus von Thurmond führte Rich 1723 auf seinem Theater in Lincolns Innfields die Balletpantomime mit solchem Beifall ein,*) daß sie seitdem nie wieder ganz von der englischen Bühne verschwunden, heute jedoch auf die Weihnachszeit eingeschränkt ist. Rich selbst war in diesem seiner Casse zusagenden Genre sehr erfindungsreich und ausgezeichnet in der Darstellung von Harlekinsrollen. Doch auch noch von anderer Seite sollte den Theaterunternehmern jetzt neuer Succurs und dem Drama eine gefährliche Gegnerschaft kommen. Im Jahre 1728 übte in demselbem Theater Gay's Beggar's opera eine solche Anziehungskraft aus, daß sie, was damals noch ein Ereigniß war, 63 Mal hintereinander gespielt werden konnte, und das Witzwort entstand, sie habe Gay rich and Rich gay gemacht.

Seit Davenant's Opern hatten die Bühnendichter fast immer in ihren Stücken, selbst im Lustspiele, um denselben noch einen besonderen Reiz zu verleihen, von der Musik und dem Gesange Gebrauch gemacht. Es kam aber damals noch nicht zu dem, was man nach späterem Begriff eine Oper zu nennen berechtigt wäre, ja mit dem stärker her-

*) Die Eintrittspreise wurden um ein Viertel erhöht und die Wocheneinnahmen stiegen von 600 auf 1000 £.

vortretenden Einfluß des französischen Dramas schied man die musikalischen Einlagen aus den Tragödien und Lustspielen sogar wieder aus. Dafür gewann man einen Ersatz in der italienischen Oper. Die Entwicklung der nationalen Musik hatte unter Beiden zu leiden. Die Versuche, der italienischen Oper eine nationale entgegenzusetzen, waren bisher zu schwächlich gewesen, als daß sie nicht hätten scheitern müssen. War dies doch selbst mit Addisons Rosamund nach dem ersten kurzen Erfolge der Fall. Gay griff bei seinem erneuten Versuch, dem er einen burlesken, durch Zeitbeziehungen pikanten Inhalt gab, auf das alte Volkslied zurück, ja er verschmähte dazu selbst die Spottlieder der Gasse nicht. Er soll beabsichtigt haben, die italienische Oper damit lächerlich zu machen, allein seine Satire traf ganz wo anders noch hin.

John Gay*), 1688 zu Exeter in Devonshire in guten Verhältnissen geboren, wurde zum Kaufmann erzogen und erwarb als Commis eines Londoner Geschäfts das Vertrauen der Herzogin von Monmouth, die ihn 1712 zu ihrem Secretär ernannte. Ein Jahr später trat er mit einem Bande Gedichte hervor, den er Pope widmete, mit dem ihn seitdem eine dauernde Freundschaft verband. Noch in demselben Jahre erschien auch von ihm ein Lustspiel, das aber keinen Erfolg hatte. Kurze Zeit später erhielt er eine Anstellung bei dem Grafen Clarendon in Hannover. Er suchte sich nun durch Widmungsgedichte aller Art die Gunst des englischen Hofs zu erwerben. Es scheinen ihm auch von Seiten des Prinzen von Wales Versprechen gemacht worden zu sein. Allein diese Anstrengungen waren eben so fruchtlos, wie die bei der Bühne. Seine mit Pope und Arbuthnot geschriebene unzüchtige Farce Three hours after marriage (1718) ward sogar abgelehnt. Als er aber endlich nach der Thronbesteigung des Prinzen mit nichts, als dem Titel eines Gentleman usher der Princeß Louise abgespeist werden sollte, wies er denselben zurück, weil er zu alt dafür sei. Man sagt, daß Swift es gewesen, der ihm zu seiner Beggar's Opera den Anstoß gegeben, indem er einmal im Gespräche mit ihm darauf hingewiesen, wie hübsch sich wohl eine New-gate Pasto-

*) Johnson, Lifes of poets ꝛc. — Biograph. dram. — J. Gay's works. Lond. 1793. — Auch im 41. und 42. Bde. der Johnson'schen, sowie im 8. Bde. der Anderson'schen Sammlung.

rale ausnehmen müßte. Gay griff den Gedanken auf und schrieb seine Newgate Operette. Niemand wollte anfangs an den Erfolg glauben, der doch dann ein so ungeheurer war. Die Beggars opera ist eine burleske Blosstellung von Laster und Verbrechen, worin sich die Lebensgewohnheiten der damaligen vornehmen Welt spiegelten. Das Publikum sah darin zugleich eine Satire auf das Ministerium Walpole und die Wirkung war eine um so pikantere, als dieser bei der ersten Vorstellung selber mit anwesend war und sich bei jeder Anspielung Aller Blicke auf seine Loge richteten. Walpole soll aber klug genug gewesen sein, der Satire durch seinen Beifall die Spitze abzubrechen, — gewiß wenigstens war er es darin, die Vorstellung nicht zu verbieten, was indeß mit der Fortsetzung dieses Stückes geschah, welche Gay unter dem Titel „Polly“ geschrieben. Dies veranlaßte ihn, dieselbe auf Subscription durch den Druck zu veröffentlichen (1729). Er nahm jetzt mehr dafür ein, als er durch die Aufführung gewonnen haben würde, da sie später ohne Erfolg in einer Bearbeitung Colmans gegeben ward. Dieses Mittel wendete man damals überhaupt mit großem Erfolge gegen die Versuche an, die Censur beim Theater einzuführen. Gay starb im December 1732 im Hause des Herzogs von Queensberry. Die Beggars Opera rief eine ganze Fluth von Operetten hervor, die aber sämmtlich ihr Vorbild nicht zu erreichen vermochten. Doch hat es einzelnen nicht an Erfolgen gefehlt. Von ihnen möge nur The devil to pay von Coffey*) (1731) genannt werden, weil diese Operette auch in der Geschichte der deutschen Oper eine Rolle gespielt.

Das Jahr 1730 bezeichnet den ersten Bühnenerfolg des berühmten Dichters der Jahreszeiten, James Thomson (geb. 11. Sept. 1700, gest. 27. Aug. 1748)**), mit der Tragödie Sophonisba, die, wie wir sahen, von Fielding verspottet wurde. Sie verdankte diesen Succeß der Schönheit der Sprache und der Gedanken, da ihr dramatischer Gehalt nur gering ist. Sie bot den Eindruck einer moralisiren-

*) Charles Coffey hat noch 6 andere Operetten zwischen 1729 und 1733 geschrieben. The devil to pay ist nach einer alten Farce von Jevon, The devil of a wife (1686). Coffey war von Geburt ein Irländer und starb 1745 in London.

**) Cibber, a. a. O. — Johnson, a. a. O. — Murdoch, Life of Th. 1803. — Lessing, Theatralische Bibliothek und Vorrede zu Thomson's Trauerspielen. — The works of J. Thomson 1874.

den Vorlesung in schöner, glänzender Form dar; man bewunderte sie, aber ward nicht erschüttert. 1738 folgte Agamemnon, 1739 Edward and Eleonora, 1740 die im Verein mit Mallet gedichtete Maske Alfred, in welcher das berühmte Rule Britannia vorkommt, 1745 Tancred and Sigismunda und Coriolanus, der aber erst ein Jahr nach des Dichters Tode (27. Aug. 1748) zur Aufführung kam. Von all diesen Dramen ist Tancred and Sigismunda, dem eine Begebenheit aus dem Romane Gilblas zu Grunde liegt, sein bedeutendstes und glücklichstes Werk dieser Art. Es hat sich hiervon allein auf der englischen Bühne länger erhalten, was wohl dem eingemischten Rührenden zuzuschreiben ist. Die Darstellung von Edward und Eleonore wurde von der eben durch Parlamentsacte eingeführten Theatercensur verboten, wie es scheint aus keinem andern Grunde, als um ihr Dasein hierdurch bemerkbar zu machen.

Thomson wurde zu seiner Zeit für einen großen Dramatiker gehalten. Auch Lessing im Vorworte zu den Dramen desselben spricht von ihnen als Meisterwerken. Er rühmt an ihnen die Kenntniß des menschlichen Herzens, die „magische“ Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen', sowie die verständige Beobachtung der Regeln, da Thomson nicht sowohl im französischen, als im ursprünglichen, griechischen Sinne regelmäßig sei. Lessing, der später gegen die Kunstanschauung seiner Zeit so heldenhaft ankämpfte, stand damals noch unter dem Banne derselben. Er würde die Tragödien Thomsons später nicht mit weniger Achtung, aber doch mit ganz anderen Augen beurtheilt haben. Jonson rühmt an Thomson im Allgemeinen die Selbständigkeit seiner Auffassung und seiner Ausdrucksweise. Lessing nennt ihn den malerischesten aller Dichter. Er kannte damals freilich Shakespeare noch nicht. Thomson's Dramen wurden von J. G. Schlegel ins Deutsche übersetzt. Lessing selbst ging einmal damit um.

Einen ungleich größeren Einfluß auf die Entwicklung des Dramas nicht nur seines Volks und seiner Zeit, sondern des neuesten Dramas überhaupt, übte ein andrer sentimentaler Dichter aus, den man den Begründer und Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels genannt, und von dem auch ohne Zweifel das neue bürgerliche Trauerspiel seinen Ausgang genommen hat, obschon er selbst zu dem seinen, wie ich

schon (S. 299) darlegte, die Anregung und die Muster bei den altenglischen Dramatikern fand.

George Lillo*), am 4. Februar 1693 zu London geboren, betrieb in dieser seiner Vaterstadt das Gewerbe eines Juweliers. Von strengen sittlichen Grundsätzen und tief religiösen Anschauungen erfüllt, hatte er zwar schon immer eine Vorliebe für die Dichtkunst gehabt, doch nur insofern sie in dem Dienst der Religion und Moral stand. Sein erstes Stück Sylvia or the coventry burial (1730) scheint zwar auf den ersten Blick hiermit in Widerspruch zu stehen, da es eine Balletoper, in Nachahmung von Gay's Beggar's Opera ist, allein Lillo benutzte schon hier die volksthümliche Form und die frische Wirkungsart dieses Genres, um die Liebe zur Wahrheit und Tugend zu fördern, und Haß und Verachtung gegen Lüge und Laster zu wecken. Unter den alten Balladen, die er zu diesem Zwecke durchstöbert, hat sich ohne Zweifel auch diejenige befunden, welche er seinem nächsten, noch in demselben Jahre erscheinenden und epochemachenden Stücke The London merchant or the history of George Barnwell (1730) zu Grunde gelegt hat. Wie die bürgerliche Tragödie des altenglischen Theaters, von der ihm sicher schon damals eine oder die andere zu Händen gekommen war, knüpfte auch er an einen criminalistischen Vorfall, an eine wirkliche Begebenheit an. Der moralische Zweck war auf der damaligen Bühne noch nie in so energischer, noch nie in so einseitiger Weise in's Auge gefaßt und zum Ausdruck gebracht worden. Es war diese Energie und Einseitigkeit, welche verbunden mit dem nicht zu bestreitenden Talent, die Gemüther der Menschen in Bewegung zu setzen, damals so ungeheure Wirkung ausgeübt hat. Es half nichts, daß einige Witzlinge das Stück zu einer Tragödie für New-Gate degradirten — und die New-Gate Opera hatte gewiß ihren Antheil daran — es wurde, obschon erst gegen den Schluß des Theaterjahres in Drury Lane erschienen, in der heißesten Jahreszeit zwanzig Mal hintereinander bei dichtgefülltem Hause hier aufgeführt. Von den tiefen Wirkungen, welche es ausübte, haben sich verschiedene Anecdoten erhalten. Die Handlung aber ist folgende. Ein Lehrling fällt in die Hände einer Buhlerin, die ihn seinem Lehrherrn zu be-

*) Cibber, a. a. O. — Biogr. Dram. — Hettner, a. a. O. — **The works of George Lillo, with an account of his life. London 1775.**

rauben und seinen Oheim, den er beerben soll, zu morden, verleitet. Das Verbrechen wird aber entdeckt und beide büßen dasselbe am Galgen. Der Dichter suchte durch die größte Simplicität und Naturwahrheit der Darstellung zu wirken und erreichte auf's Vollkommenste seinen Zweck. Die Macht der Versuchung, das Wachsthum der Leidenschaft, der Kampf des Gewissens, das endliche Unterliegen — das Alles war mit einfachen, aber lebendigen, kräftigen Zügen zum Ausdruck gebracht. Obschon die schwächlichen Uebersetzungen in Frankreich und Deutschland nicht eine so unmittelbare Wirkung wie das Original in England ausübten, forderten sie doch zur Nachahmung auf. Es ist kein Zweifel, daß diese Wirkungen nur zum kleinsten Theil ästhetische waren, daß selbst die moralischen von den physiologischen noch weit überwogen und mit ihnen allmählich der größte Mißbrauch getrieben wurde, indem man, was bei Lillo sicher der Fall noch nicht war, die moralische Absicht zum bloßen Vorwande nahm, um starke Nervenerregungen hervorzurufen und hierdurch eine Anziehungskraft auf das Publikum, welches sie suchte, auszuüben.

Lillo's drittes Drama The christian hero (1734) war ein Versuch, die moralische Tendenz in die heroische Tragödie einzuführen. Allein dieser Anlauf auf ein höheres Gebiet hatte nicht den erhofften Erfolg. Desto größerer wurde dem Trauerspiel The fatal discovery (1737), unter Fielding am Haymarket-Theater, zu Theil. Es liegt ihm ebenfalls wieder eine wahre Begebenheit zu Grunde. Ein Ehepaar, das sich in Noth befindet wird von einem Fremden um Aufnahme und Nachtlager gebeten. Es kann der Versuchung nicht widerstehen, denselben, seines Goldes wegen, im Schlafe zu morden, um hinterher zu entdecken, daß der Gemordete der für verschollen gehaltene Sohn der Mörder ist. Der Dichter hat auch in diesem Stück sichtlich einen höheren Ton, als in seinem Londoner Kaufmann anschlagen wollen, da es in Jamben geschrieben ist. Doch ist hierdurch viel von der früheren Einfachheit und Natürlichkeit verloren gegangen und eine gewisse Absichtlichkeit an die Stelle getreten. Auch hatte es anfangs keinen Erfolg. Der Gegenstand mochte zu abstoßend erscheinen. Doch lag es wohl auch an der Darstellung, da es im nächsten Jahr bei veränderter Besetzung eine große Anziehung ausübte. — Es folgte Marina, in gewisser Beziehung ein Gegenstück zu dem vorigen, das mehr den Charakter des Rührstücks hat. Ein Gatte findet durch

wunderbare Fügung seine verloren geglaubte Gattin, ein Vater seine Tochter wieder. Der romantische Stoff dieses Stücks ist dem Shakespeare'schen Perikles entnommen. Es ist ebenfalls wieder in Jamben geschrieben und enthält ein paar gute Scenen. Die Aufführung war aber mittelmäßig und hatte keinen Erfolg. Es ist zu verwundern, daß das Drurylane Theater nach dem sensationellen Erfolge des London merchant sich Lillo so völlig entfremdet hatte. Erst nach seinem am 3. Sept. 1739 erfolgten Tode wurde hier wieder die Tragödie Elmerick or justice triumphant, die Lillo dem Prinzen von Wales gewidmet, doch nur auf Befehl von diesem gegeben. Erst 1759 aber kam die gleichfalls von ihm hinterlassene Bearbeitung des Arden von Feversham, die nach seinen eignen Worten aber schon vor 1736 entstanden war, an demselben Theater zur Aufführung. Sie wurde ein einziges Mal hier gegeben, doch 1790 vom Coventgarden Theater in veränderter Gestalt neu aufgenommen. George Barnwell erhielt sich dagegen bis auf die neueste Zeit.

1741 tritt der Einfluß Richardson's auf das Drama der Zeit in einer Bearbeitung der Pamela von Dancer hervor. So schwächlich dieselbe auch war, errang sie doch einen großen Erfolg, hauptsächlich durch die Darstellung der Rolle des Snatter von Garrick. Es war zugleich die Zeit der Erneuerung Shakespeares, die der Ausbreitung des sentimentalen Dramas damals auch mit entgegenwirkte.

Edward Moore (gestorben 28. Februar 1757) errang mit seinem empfindsamen Lustspiel The foundling (1748) ebenfalls nur einen kurzen Erfolg, was man zwar noch aus der Aehnlichkeit mit Steele's Conscious lovers erklärt hat, obschon es diesen von nicht Wenigen vorgezogen worden ist. Mehr dürfte ihm die Satire geschadet haben, die man darin auf einen Modeherrn fand, welche aber wohl richtiger auf den Darsteller, als auf den Dichter zurückgeführt wird. Sein zweites Lustspiel Gil Blas (1751) erlitt sogar eine Niederlage, so daß er anfangs sein drittes Drama: The gamester (1753) nicht unter seinem Namen zu veröffentlichen wagte. Erst als der Erfolg völlig sicher gestellt schien, trat er mit diesem hervor. Zugleich aber auch eine Opposition, die also nur der Person, nicht dem Stücke galt, obschon man vielleicht nachträglich auch an dem Angriff auf ein Modelaster der Zeit Anstoß genommen haben dürfte. Es wurde damals trotz der ausge-

zeichneten Darstellung Garricks als Beverley nur 12 Mal gegeben und erst 1771 neu aufgenommen. Von hier an erhielt es sich aber mit kurzen Unterbrechungen bis auf die neueste Zeit. Es liegt ihm die Yorkshiretragödie mit zu Grunde. Beverley, ein leichtfertiger junger Mann, wird von dem Spieler Stukely um sein ganzes Vermögen gebracht, kommt ins Gefängniß und vergiftet sich hier aus Verzweiflung. Eine reiche Erbschaft, die seine Familie dem Elend entreißt, soll auch auf das von den vielen und marternden Erregungen wunde Herz des Zuschauers einigen Balsam mit träufeln.

Gleichzeitig treten wieder einige bedeutendere Lustspieldichter hervor. Zunächst Dr. Benjamin Hoadley, geb. 10. Febr. 1705, gest. 10. Aug. 1737, mit The suspicious husband (1747), nach Doran dem besten Lustspiele, welches das Jahrhundert bis jetzt hervorgebracht haben soll (ein übertriebenes Lob!) und trotz des ungeheuren Erfolgs, an dem Garrick als Ranger keinen geringen Antheil gehabt, das einzige Stück des talentvollen Dichters, der sich auch als Arzt und Gelehrter durch verschiedene Schriften ausgezeichnet hat. Man hat in den Charakteren Anklänge an Fielding und Ben Jonson gefunden, das Ganze aber ist nicht ohne Originalität, höchst lebendig in der äußeren Action, wenn auch zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Es hat hat sich ebenfalls bis tief in dieses Jahrhundert auf der englischen Bühne erhalten.

In demselben Jahre trat der Schauspieler Samuel Foote*) als Dramatiker auf. Einer angesehenen Familie von Cornwallis entstammend, wurde er 1719 zu Druro geboren. Er studirte in Oxford und London, gab hier bald einem unwiderstehlichen Zuge zur Bühne nach, die er 1744 als Othello betrat, aber ohne Erfolg. So richtig er seinen Beruf im Allgemeinen erkannt, so sehr hatte er sich in der Richtung, die er darin einschlug, vergriffen. Sein Talent war nur auf das Komische, ja auf das Burleske gestellt. Ein ebenso scharfer, als glücklicher Beobachter der Natur und des Lebens, besaß er zugleich die volle mimische und rednerische Ausdrucksfähigkeit, um das Beobachtete mit den eigensten, individuellsten Zügen in humori-

---

*) Cooke, Memoires of Sam. Foote. Lond. 1705. — Biogr. Dram. — Samuel Foote's dramatic Works 1778. — Eine deutsche Uebersetzung derselben, Berlin 1796—98. 4 Bde.

stischer, satirischer, burlesker und jederzeit origineller, ja genialer Weise zur Darstellung zu bringen. Allerdings verleitete ihn dieses Vermögen nicht nur zum schauspielerischen Virtuosenthum, sondern auch noch zu einem andren Mißbrauch desselben, insofern niemand sicher war, von ihm in rücksichtslosester Weise öffentlich dem Gelächter preisgegeben zu werden. Wenn man an ihm gerühmt hat, daß seine Satire niemals Menschen getroffen habe, die in der öffentlichen Meinung makellos dastanden, so hat man ihm andererseits vorgeworfen, sich für die Einladung seiner Freunde dadurch bedankt zu haben, daß er die an ihnen beobachteten Eigenthümlichkeiten und Schwächen öffentlich an den Pranger der Verspottung stellte. Es wird heute nicht möglich sein, sich hierüber aus seinen Schriften ein klares Urtheil zu bilden, theils, weil es uns an der genauen persönlichen Kenntniß der von ihm Verspotteten fehlt, theils, weil die Kraft seiner persönlichen Satire wohl noch weit mehr in seiner schauspielerischen, als in seiner dichterischen Darstellung lag. Letztere hing mit jener aufs engste zusammen, was sich gleich an seinen ersten dramatischen Versuchen erkennen läßt. Das Haymarkettheater scheint damals keine Licenz zur Aufführung dramatischer Spiele besessen zu haben, da Foote 1647 eine nur hieraus erklärbare neue Art von Unterhaltungen daselbst ins Leben rief. Er kündigte sie als Concerte an, denen unentgeltlich noch eine Unterhaltung angefügt werden sollte, die er Diversion of the morning nannte und in welcher er selbst die hauptsächlichsten Rollen (Shuter, Cuthing, Costallo, Miß Moreau) spielte. Die Unterhaltung war also eine, ganz auf sein mimisches Verwandlungstalent berechnete dramatische, die ihren besonderen Reiz durch die Nachahmung stadtbekannter Personen erhielt. Der Anfang dieser Concerte war 7 Uhr Abends. Es muß aber wahrscheinlich von den patentirten Theatern, Einspruch dagegen erhoben worden sein, da die nächste Vorstellung in einer Form und für eine mehr Tageszeit angekündigt wurde, durch welche deren Privilegien nicht berührt wurden. Er lud seine Freunde diesmal Mittags 12 Uhr zu einer Tasse Chocolade ein und hoffte dabei die Unterhaltung so angenehm als möglich machen zu können. Einige Monate später wurde diese Ankündigung aber wieder dahin verändert, daß die Einladung für den Abend und auf eine Tasse Thee gestellt war. Diese Unterhaltungen hatten so großen Zulauf gefunden, daß Foote sie im nächsten Jahr wieder aufnahm und dazu ein neues dramatisches Stück: An auction

of pictures verfertigt hatte. Das Jahr 1748 brachte in derselben Weise: The knights. 1752 wurde nun auch auf dem Drurylane-Theater eine Farce, Taste, von ihm, doch ohne Erfolg gespielt, wohl nur, weil Foote, welcher damals von London abwesend war, bei der Darstellung fehlte. Denn daß die Handlung darin nur wenig interessirt, hat diese Farce mit fast allen andern Stücken des Dichters gemein — doch sprach auch die Satire nicht an, welche gegen die zur Schau getragene Tugendliebe und gegen die Sucht gerichtet war, sich porträtiren zu lassen. 1755 folgte in Coventgarden sein Englishman in Paris, in der die Mode verspottet wird, die Söhne zu ihrer Ausbildung auf Reisen zu schicken. Der Erfolg zog nicht nur eine Fortsetzung von ihm selbst, der jetzt in Coventgarden angestellt war, sondern auch eine andere von Murphy nach sich, die Drurylane brachte. Der 1757 erschienene Author wurde wegen satirischer Portraitirung eines Mannes von Ansehen und Rang unterdrückt. Eine ungeheure Anziehungskraft übten dagegen The diversions of the morning (1758) aus (wohl nur eine Ueberarbeitung des älteren gleichnamigen Stücks), weil Foote darin die berühmtesten Schauspieler seiner Zeit und ihre Manier verspottete, indem er in einer Scene den gleichfalls dafür außerordentlich begabten Wilkinson in der Kunst unterwies, Barry, Macklin und Sheridan zu copiren. Der Unterricht fiel auf fruchtbaren Boden, Foote sollte nur kurze Zeit später zu seinem Verdruß von Wilkinson selber aufs sprechendste und ergötzlichste copirt werden und zwar in seinem eigenen Stücke The minor (1760), einer Satire auf den Mißbrauch der Frömmelei. 1762 folgte Foote's Bearbeitung des Corneille'schen Menteur unter dem Titel The lyar mit großem Erfolg. Das Stück hatte an Feinheit verloren, an komischer Wirkung aber gewonnen. In den 1762 erschienenen Orators gebrauchte Foote den Kunstgriff, einen Theil der im Stücke handelnden Personen in die Logen der Zuschauer zu vertheilen und diese hierdurch scheinbar selbst mit in's Spiel zu ziehen. Als eines der wirksamsten Stücke des Dichters aber erwies sich The mayor of Garatt (1763). Foote's Erfolge lagen zum Theil auch mit darin, daß er die Rollen seiner Stücke ganz auf die künstlerischen Individualitäten der Schauspieler berechnete, welche sie darstellen sollten. Er selbst errang als Major Sturgeon einen seiner größten Erfolge. 1764 brachte The patron, 1765 The commissary mit immer neuer Frische und Wirksamkeit. Selbst der Verlust eines

Beines, den ein unglücklicher Sturz vom Pferde veranlaßte, schien ihm von seinem Humor und seinem schauspielerischen Talente nichts rauben zu können. „Nun kann ich — sagte er kurz nach der Amputation — den Georg Faulker (die Rolle eines Stelzfußes in The orators) in Wirklichkeit spielen.“ Ja er wußte sich seines Gebrechens bei seinen Darstellungen sogar mit großem Glück zu bedienen, was besonders in seinem Lame lover (1770) geschah. Auch scheint jener Unfall ihm noch in anderer Weise nützlich gewesen zu sein, da er noch in demselben Jahre das Patent zur Errichtung eines neuen Theaters in Haymarket erhielt, welches 1767 eröffnet wurde. Von seinen späteren Stücken brachte ihm eines der schwächeren, The devil upon two sticks (1768), eine Satire auf Aerzte und Advocaten, die größte bekannte Einnahme, man sagt zwischen 3—4000 £ ein. Ihm folgte The maid of Bath (1771), The nabob und The bankrupt (1772). In die 1773 erschienenen Farce Piety in pattens legte er mit großem Erfolge das alte Puppenspiel ein, worin die Schauspieler der Zeit wieder verspottet wurden. Es ist hauptsächlich gegen die damals in die Mode gekommenen sentimentalen Stücke gerichtet. The cozeners (1774) enthalten eine Satire auf den Modeprediger Dodd. Das Jahr 1776 aber brachte sein letztes Stück The capuchin. Er starb am 21. October des folgenden Jahres.

Foote's Farcen und Lustspiele sind keine Meisterwerke. Die Handlung ist meistens gering. Aufbau, Motivirung und Entwicklung lassen manches zu wünschen. Aber es ist eine energische Kraft der Charakterzeichnung, eine frische Originalität der Auffassung, eine sprechende Lebenswahrheit und ein kecker, burlesker Humor darin, der etwas Unwiderstehliches hatte. Sie haben einen zu persönlichen Charakter, sie sind zu sehr in die Farbe der Zeit getaucht, um heute noch wie damals wirken und völlig verstanden werden zu können. Außer seinen 21 eigenen Lustspielen und Possen erschienen unter seinem Namen 5 Bände Uebersetzungen französischer Lustspiele (des Destouches, La Chaussée, Regnard, Dancourt, Diderot, Molière, Marivaux), von denen aber nur The young hypocrite (La fausse Agnèse des Destouches) mit Sicherheit von ihm übersetzt worden ist.

Die Farce war damals überhaupt sehr beliebt. Garrick, Colman und Murphy sind hier vor allen Andren zu nennen. Ein um so viel größerer Schauspieler David Garrick (geb. 20. Febr. 1716, gest. 20. Jan.

1779) gewesen sein mag, als Dichter steht er hinter Foote beträchtlich zurück. Man hat zwar an ihm die größere Feinheit gerühmt, Foote ist ihm hier dagegen an komischer Kraft und Originalität überlegen.

Garrick betrat 1741 sowohl als Schauspieler, wie als Dichter die Bühne. Sein erstes Stück, The lying lover, wahrscheinlich nur eine Ueberarbeitung, hat sich bis jetzt auf derselben erhalten. Dies ist auch mit Miss in her teens (1747), High life below stairs (1759) und dem mit Colman gemeinsam verfaßten The clandestine marriage (1766), jedenfalls dem besten seiner selbständigeren Stücke der Fall. Von seinen 38 Bühnenarbeiten gehört ein großer Theil zu den Bearbeitungen älterer englischer und ausländischer Stücke. Seiner Verdienste um die Wiederbelebung und Wiederherstellung Shakespeare's ist schon gedacht worden. Er machte sich um das Andenken desselben aber auch dadurch verdient, daß er zur Feier seines 200jährigen Geburtstagsjubiläums anregte. Es sollte freilich dabei nicht ohne menschliche Schwäche abgehen. Als Schauspieldirector suchte Garrick, an dessen aufrichtiger Verehrung Shakespeare's gewiß nicht zu zweifeln ist, aus diesem Ereignisse auch Capital zu schlagen. Sein Gelegenheitsstück, The Jubilee, welches am 14. Oct. 1769 erschien, brachte ihm durch 90 Wiederholungen eine erkleckliche Summe ein. Es gelang zwar Garrick, einer von Foote beabsichtigten Satire vorzubeugen, es fehlte aber doch nicht an Spott von anderer Seite.

George Colman*), der Uebersetzer des Terenz, aus angesehener Familie, wurde am 28. April 1733 zu Florenz geboren, wo sein Vater als Ministerresident lebte. Er erhielt seine Ausbildung in der Westminsterschule und bezog dann die Universität Oxford. 1760 trat er mit seinem ersten dramatischen Versuche, Polly Honeycombe auf, welches die affectirte Zärtlichkeit eines alten Ehepaars der Belächelung überliefert. Er hatte damit einen entschiedenen Erfolg. Durch Beerbung eines Oheims zu großem Vermögen gekommen, wurde er Mitbesitzer des Coventgardentheaters (1777), vertauschte aber nur ein Jahr später die Leitung desselben mit der des Haymarkettheaters,

*) Some particulars of the life of the late George Colman (von ihm selbst verfaßt.) Lond. 1795. — Dramatic works of G. Colman 1777. 4 Bde., nicht vollständig.

welches unter ihm einen außerordentlichen Aufschwung nahm. Seine 27 Bühnenstücke bestehen zum Theil aus Bearbeitungen, seine selbständigeren Dramen aber aus Farcen, Lustspielen und Gelegenheitsstücken. Von seinen Farcen sind die besten The musical lady (1762), eine Satire auf die Musikmanie seiner Zeit, und The deuce is in him (1763), in der die platonische Liebe gegeißelt erscheint; von seinen Lustspielen The jealous wife (1761) und das mit Garrick verfaßte The clandestine marriage (1766). Während in Polly Honeycombe und in The deuce is in him die sentimentale Richtung verspottet wird, hat er sie doch etwas später selbst mit gefördert, indem er Voltaire's Ecossaise als The English merchant auf die Bühne brachte (1767). Er bearbeitete aber auch Beaumarchais' Barbier de Seville als The Spanish barber (1777). Colman gehörte zu den besseren Lustspieldichtern der Zeit. Er war von dem lobenswerthen Streben beseelt, dasselbe zu verfeinern und verfolgte sein Ziel nicht ohne Glück.

Arthur Murphy*), geb. 1732 in Irland, gest. 1805, begann seine Laufbahn als Bühnendichter mit der Farce The Apprentice 1756. Auch seine nächsten Stücke, The spouter (1756), The Englishman from Paris (1756) und The upholsterer (1758) gehören diesem Genre noch an. Später cultivirte er mehr das Lustspiel mit einer andauernden Neigung zum Possenhaften. Von diesen Arbeiten zeichnet sich besonders All in the wrong (1761) aus, das die Verwirrungen behandelt, welche die Eifersucht in einem Hauswesen anrichtet, so wie The old maid (aus demselben Jahre) und Know your own mind (1777), welches zugleich sein letztes Stück ist. Er machte sich durch die Uebersetzung des Tacitus und Sallust verdient, gab mehrere Zeitschriften und die Werke Fieldings (1762) mit einem Lebensabriß dieses Dichters, sowie das Leben Samuel Johnson's (1702) und David Garrick's (1801) heraus. Vorübergehend war er auch Schauspieler in Coventgarden und Drurylane (1754—55).

Tragödien wurden von all diesen Dichtern mit Ausnahme Foote's geschrieben, doch waren es meist nur Bearbeitungen älterer englischer oder ausländischer Stücke. Selbst noch Murphy's Grecian daughter (1772), der bedeutendste und erfolgreichste dieser Versuche, lehnt sich an Belloy's Zelmire an. Entschiedner wurde die Tragödie von

*) Works of Murphy, 1776.

Richard Cumberland*), geb. 19. Febr. 1732, gest. 7. Mai 1811, Sohn eines Bischofs und Enkel Bentley's, gepflegt, der nicht nur verschiedene Adaptionen älterer Stücke (Timon, Bondman, Duke of Milan) verfaßt, sondern auch drei Originaltragödien, die historischen Trauerspiele The banishment of Cicero (1661), sein Erstlingswerk, The battle of Hastings (1778) und das bürgerliche Trauerspiel The mysterious husband geschrieben hat. Selbst seine Lustspiele sind meist von einem überwiegend ernsten Charakter, so daß sie dem Schauspiele sich nähern. Sie gehören sämmtlich der sentimentalen Richtung an. Nur The summers tale (1765) macht davon eine Ausnahme, wogegen das Lustspiel The brothers (1769), mit welchem er seinen Ruf begründete, schon entschieden von ihr beeinflußt ist. Es wurde von Schröder unter dem Titel „Das Blatt hat sich gewendet" für die deutsche Bühne bearbeitet. Noch durchschlagender war der Erfolg des West-indian (1771), der schon mehr ein Rührstück zu nennen ist. Wie in The brothers der Captain Ironside, hat hier der irische Major O'Flaherty viel Glück gemacht, doch bemerkt Murphy, daß ein so treffliches Stück der Westindier auch sei, es ihm doch hier und da an wirklicher Lebenswahrheit gebreche. Es folgten The fashionable lover (1772), worin die Bedrängnisse eines tugendhaften Mädchens geschildert sind, dessen Unschuld und Ruf von allen Seiten bedroht ist, das aber durch Standhaftigkeit und die Fügungen des Zufalls endlich aus ihnen befreit und dem verdienten Glücke zugeführt wird. The carmelite (1784) ist ein ebenfalls ganz im sentimentalen Tone gehaltenes Drama mit glücklichem Ausgang. Dies gilt auch von den gleichzeitig erschienenen The natural son, in welchem der Major O'Flaherty wieder eingeführt ist. Von den späteren Lustspielen ist The jew (1791), wenn nicht das bedeutendste, so doch das wirkungsvollste Stück dieses Dichters. Ein Seitenstück zu Nathan der Weise tritt es für religiöse Toleranz und die Emancipation der Juden ein. Der Jude Shewa ist auch auf deutschen Bühnen lange eine bevorzugte Rolle großer Charakterspieler gewesen. Wie dieses Stück hat sich aber auch The wheel of fortune (1795) lange auf der englischen Bühne erhalten. Es ist noch mehr als alle anderen Stücke Cumberlands auf Rührung und Thränen berechnet. Der Geist des Lustspiels drohte völlig in letzteren unterzugehen.

*) Memories of my own life. Lond. 1806.

Wenn es Cumberland's Stücken nicht an Empfindung und Erregung fehlt, so macht sich in ihnen um so mehr der Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft fühlbar. Doch selbst die Empfindung und ihr Ausdruck sind mehrentheils schwächlich.

Cumberland spielte auch eine politische Rolle. Er war längere Zeit Geheimsecretär von Lord Halifax, dann Kronagent für Neuschottland, 1780 wurde er sogar mit einer geheimen Mission für Lissabon und Madrid betraut. Trotz dieser Stellungen und trotz seiner Bühnenerfolge starb er in Dürftigkeit.

Nächst Cumberland und den Uebersetzungen französischer weinerlicher Lustspiele wurde das sentimentale Drama in England hauptsächlich durch Kelly und Mrs. Griffith gefördert, ja Kelly ging, obschon er etwas später als Cumberland auftrat, selbst nach diesem hierin voran.

Hugh Kelly, 1739 zu Killerney Lake in Irland geboren, am 3. Februar 1777 gestorben, ging um 1760, sein Glück zu machen, nach London. Hier wurde er Schriftsteller. Sein theatralisches Debut war zugleich seine glänzendste schriftstellerische That. The false delicacy (1768) war für das sentimentale Drama, das von jetzt einen ungeheuren Aufschwung nahm, in England epochemachend und ging über alle Bühnen Europas. Auch Cumberland wurde ohne Zweifel von diesem Erfolge beeinflußt, der aber auch der einzige Kelly's blieb, obschon er dem Theater noch verschiedene andere Stücke schenkte: A word to the wise (1770), die Tragödie Clementina (1771), das Lustspiel The school for wives (1774), The Prince of Agra, Tragödie nach Dryden (1774), die Farce A romance of an hour (1774) und das Lustspiel The man of reason (1776).

Elisabeth Griffith gehört zu den angesehensten Schriftstellerinnen ihrer Zeit. Sie zeichnete sich besonders in der Novelle aus. Ihre dramatische Carrière eröffnete sie 1765 mit The platonic wife, der dann noch The double mistake (1766), The school for rakes (1772) und The times (1779) folgten. Sie fanden sämmtlich viel Beifall, den größten aber errang The school for rakes, worin sich Motive aus Beaumarchais' Eugénie behandelt finden.

Das sentimentale Lustspiel war bald so herrschend geworden, daß man dieser schwächlichen Richtung glaubte entgegenwirken zu sollen. Foote verspottete es, wie wir sahen, schon 1773 in seiner Piety in

Pattens, in welcher er im alten Balladenstyle zur Darstellung brachte, wie ein Mädchen von niederem Stande sich nur durch die Wirkungen ihrer Tugend zu Reichthum und Ehren emporschwingt. Auch Colman's The deuce is in him hatte eine gleiche Tendenz. Wichtiger noch aber waren die Versuche Goldsmith's, der sentimentalen Comödie die ächte wieder entgegenzustellen.

Oliver Goldsmith*), der Sohn eines Dorfpfarrers, wurde am 10. November 1728 zu Kilkeney West in Irland geboren. Er studierte in Dublin, wo er, wie Macaulay sagt, ein zwischen Noth und Ausschweifung getheiltes Leben führte. Nachdem er kurze Zeit Hauslehrer gewesen, nahm er noch einmal sein Rechtsstudium in Dublin wieder auf, ging dann in Leyden zu dem von Medicin und Physik über, worauf er Frankreich, die Schweiz und Italien durchzog. 1756 nach England zurückgekommen, nahm er das alte Leben hier wieder auf, und wendete sich nach manchen andren vergeblichen Versuchen, sich im Kampf mit Noth und Elend emporzuringen, der Schriftstellerei zu. Auch hier zeigte sich aber dasselbe tastende Umherschweifen, das überschnelle Ergreifen und Wiederfallenlassen. Seine wissenschaftlichen Arbeiten erscheinen meist oberflächlich, wogegen seine Essays schon den glücklichen und phantasievollen Beobachter des Lebens und seine angenehme, durchsichtige Darstellungsweise erkennen lassen. Mit dem Gedicht, The traveller, begründete er seinen Ruf und sein Vicar of Wakefield stellte ihn in die Reihe der bedeutendsten Romanciers, obschon selbst nach hier der Fehler sichtbar wird, der ihm noch mehr bei seinen Versuchen im Drama hinderlich war, der Mangel an künstlerischer Organisation. Mit diesen trat er 1768 zum ersten Male hervor. The good natur'd man, von Garrick im Drury lane Theater zurückgewiesen, wurde im Coventgarden Theater zur Aufführung gebracht. Macaulay's Darstellung erscheint bei dieser Gelegenheit nicht ganz zutreffend. Es kann durchaus nicht gesagt werden, daß dieses Stück ein schlechteres Schicksal gehabt, als es verdient hätte. Wohl wurde eine Scene des dritten Acts und vielleicht auch mit Unrecht abgelehnt, im Ganzen aber war der Erfolg kein ungünstiger für ein Stück, von dem

*) Works of Oliver Goldsmith by Prior, with an account of the Author's life 1836. — Forster, The life and adventures of O. Goldsmith. Lond. 1848. Macaulay's Essays.

Macaulay selber bekennen muß, daß es nicht gut entworfen sei. Es bietet allerdings einige recht spaßhafte Scenen dar und verschiedene lebensvoll ergriffene und gezeichnete Charaktere, besonders den Croaker's. Da es dem Autor aber nicht weniger als 500 £ brachte, was allerdings nur dadurch möglich war, daß es von dem Erfolg seines zweiten Stücks mit fortgerissen wurde, so liegt, wie mir scheint, kein genügender Grund zur Klage über Mangel an Theilnahme vor. Goldsmith sagt selbst im Vorworte des noch in diesem Jahre edirten Lustspiels, also noch vor dem Erfolge des zweiten: daß er dem Publikum im Ganzen für die freundliche Aufnahme des Stücks zu danken habe. Aus dieser Vorrede ergiebt sich zugleich, daß es im Gegensatz zum sentimentalen Lustspiel geschrieben ward. Es sollte ein Versuch im feineren (genteel) Lustspiele sein, das, wie es hier heißt, in England so gut wie noch unbekannt wäre. Indessen hatten Cibber und Colman sich schon mit glücklicheren Versuchen dieser Art Verdienst und Beifall erworben.

Das im Jahre 1773 erschienene zweite Stück Goldsmith's She stoops to conquer war von Colman nur widerwillig zur Aufführung gebracht worden. Er hatte es daher bis gegen den Schluß der Saison verschoben. Dennoch siegte, wie Macaulay sagt, der Genius. Parterre, Logen, Gallerien waren in einem beständigen Jubellärm des Lachens. Wenn irgend ein blind ergebener Bewunderer Kelly's oder Cumberland's zu zischen wagte, wurde er schleunig durch das allgemeine Geschrei: „Werft ihn hinaus! oder: Werft ihn hinunter!“ zum Schweigen gebracht. Das klingt, als ob Kelly und Cumberland gegen ihn intriguirt, als ob sie das Coventgarden-Theater damals beherrscht hätten. Die Wahrheit ist, daß Kelly's False delicacy in Drurylane gespielt worden war und sein großer Erfolg ihn nicht davor schützte selber mit seinem A word to the wise (1770) dort durchzufallen, überhaupt keinen weiteren Erfolg zu erringen, sowie daß Cumberland's Fashionable lover trotz seinem East Indian (1771) dort gleichfalls erst kürzlich (1772) eine kühle Aufnahme gefunden hatte. Macaulay verschweigt auch, wie es sich mit jenem Erfolge und mit jenem Beifall des Publikums am ersten Vorstellungstage des Goldsmith'schen Stückes verhielt. Es war eine Kraftanstrengung der Freunde des Dichters, an ihrer Spitze Johnson, der auch schon den Prolog zu dem ersten Stücke geliefert und die Annahme des zweiten bei Colman durchgesetzt hatte, und nun bei der ersten Aufführung desselben den Applaus

dirigirte. Ohne Johnson's Einfluß würde das zweite Goldsmith'sche Lustspiel niemals den Ruf erlangt haben, dessen es sich noch heute erfreut. Andrerseits würde dieser Einfluß aber nicht hinreichend gewesen sein, diesen Erfolg zu so einem nachhaltigen zu machen, ohne die Vorzüge, welche dasselbe ohne Zweifel besitzt, und ihn bis zu einem gewissen Grade erklären und rechtfertigen.

Goldsmith erkennt die Verdienste, die sich Johnson um sein Lustspiel erworben, in seiner Widmung desselben an diesen auch ausdrücklich an: „I have particularly reason to thank you for your partiality to this performance.“ Ich selbst halte das Stück für überschätzt. Zunächst ist es kein Orginalwerk, da ihm Ferguson's The beaux' stratagem zu Grunde liegt. Baker findet auch einen Zug aus Albumazar darin (einem älteren Stück, welches auch Garrick noch in demselben Jahre zu seiner gleichnamigen Farce benutzt hat). Gewiß ist es von einer großen, geist- und temperamentvollen Lustigkeit, allein diese Lustigkeit hat mit viel Unwahrscheinlichkeiten erkauft werden müssen. Goldsmith scheint dies gefühlt und geglaubt zu haben, es durch eine etwas chargirte Darstellung minder bemerkbar machen zu können. Allein dies konnte nur auf Kosten der Feinheit geschehen. Das Stück ist in der That fast mehr eine anmuthige Farce, als ein feines Lustspiel zu nennen — es ist wenig mehr als ein Lachstück. Beide Stücke Goldsmith's sind auf die deutsche Bühne übergegangen, das erste unter dem Titel „Zu gut ist nicht gut“, das zweite als „Irrthum in allen Ecken“. Erst neuerlich ist in Frankreich und Deutschland ein erneuter Versuch mit dem zweiten in einer Bearbeitung (Hôtel Godelot) gemacht worden, doch ohne den erhofften Erfolg.

Was Goldsmith mehr nur versucht, als erreicht hat, das moderne Lustspiel zu einer höheren Ausbildung zu bringen, sollte einem andren, unmittelbar nach ihm als Dramatiker auftretenden Dichter gelingen, den man den Beaumarchais des englischen Theaters würde nennen können, wenn er dessen Gefühl für das Malerische der dramatischen Action und dessen Kunst des dramatischen Aufbaus besessen hätte.

Richard Lorinsley Sheridan*), war der Sohn eines Schauspielers, welcher der Bühne auch selbst mehrere Stücke geliefert

*) Moore, Life of R. B. Sheridan, London 1825. — Watkins, Memoirs of Sheridan. 1817. — Sheridan's Works by P. Browne 1875.

hat.*) Schauspieler- und Dichterblut flossen demnach in seinen Adern. Dem Parlamentsredner kam das erste, dem Schriftsteller beides zu statten. Die Mischung erwies sich dort wie hier als eine vortreffliche. Sein erstes Lustspiel The rivals**) begegnete 1775 im Coventgarden-Theater einer sehr unfreundlichen Aufnahme, obschon es das außergewöhnliche Talent des Autors schon deutlich erkennen ließ. Es lag nur an der Aufführung. Nach einigen kleinen Veränderungen, zu denen sich Sheridan herbeiließ, und mit einer etwas veränderten Besetzung wurde es Repertoirstück. Die Scenen zwischen den alten und jungen Absolute und diese beiden Figuren selbst sind vortrefflich. Sheridan schrieb zu der 10. Vorstellung einen neuen Prolog, der gegen die sentimentale Muse gerichtet ist, welche Thränenströme zum Opfer verlange und die Komödie noch ganz in Blut zu tauchen drohe. Ein noch ungleich größerer Erfolg wurde seiner komischen Oper The duenna zu Theil, welche in einer Saison 75 Mal gegeben wurde.***) 1777 folgte die Farce A trip to Scarborough, eine freie Bearbeitung von Vanbrugh's Relapse. Auch sie fand viel Theilnahme. Doch wurden alle diese Erfolge von dem gegen die Schmähsucht und Heuchelei im gesellschaftlichen Leben gerichteten Lustspiel The school for scandal noch übertroffen. Es ist ausgezeichnet durch die Lebenswahrheit der Charakteristik und durch die humoristisch-satirische Beleuchtung, in welche dieselbe vom Dichter gestellt worden ist. Besonders ergötzlich sind die Figuren von Lady Teazle und Lady Sneerwell. Dazu fand es bei seinem Erscheinen eine vorzügliche Darstellung, die schon allein eine große Anziehungskraft ausüben mußte. Das 1779 erschienene satirische Lustspiel The critic or a tragedy rehearsed ist, wie der Titel schon andeutet, ein Seitenstück zum Rehearsal. Es ist gegen die neuen Tragödiendichter, insbesondere gegen Cumberland geschrieben, welcher in der Figur des Sir Fretful Plagiary gegeißelt wird. Ausgezeichnet gegeben, hat es ebenfalls einen großen Erfolg gehabt, der noch mehrere ähnliche Stücke von anderer Seite ins Leben

*) Thomas Sheridan verfaßte die Farce Captain O'Blunder, eine Bearbeitung des Shakespeare'schen Coriolan, eine Adaption des Beaumont-Fletscher'schen Loyal subject und eine Bearbeitung von Shakespeare's Romeo und Julie.

**) Deutsch. Leipzig 1874.

***) Deutsch von Blitz. Berlin 1872.

rief. Dazwischen fallen noch einige kleine Farcen des Dichters, wie St. Patrick's day or the shewing lieutenant (1775), Alexandre the great (1775) und The camp (1778). 1777 hatte Sheridan auch einen Antheil am Drurylane-Theater erworben, den er erst 1813 wieder aufgab. In dieser Stellung hat er sich aber keines besonderen Rufs zu erfreuen gehabt. Watkins wirft ihm geradezu vor, die Interessen des Theaters und der Schauspieler vernachlässigt, ja verwahrlost zu haben. Auch gegen die Autoren zeigte er eine gewisse Rücksichtslosigkeit, indem er die eingereichten Manuscripte nicht nur nicht las, sondern zum Theil auch verloren gehen ließ. Es erklärt sich einigermaßen aus der politischen Thätigkeit, die Sheridan jetzt fast völlig in Anspruch nahm. Bekleidete er unter Fox doch sogar die Aemter eines Unterstaatssecretärs und eines Secretärs der Schatzkammer; in letzteres trat er auch nach Pitt's Tode, 1806, wieder ein. Seine Bearbeitung von Kotzebue's Trauerspiel Pizarro (1798) ist das einzige Werk, das er inzwischen der Bühne noch gab. Es war sein größter Erfolg. Bis 1811 waren 29 Auflagen dieses Stückes nöthig geworden. Fünf Jahre später, am 7. Juli 1816 trat er von der Bühne des Lebens zurück, nachdem er zwei Jahre früher seine Schwester Mrs. Alicia Lefanu mit dem Drama The sons of Erin als dramatische Dichterin auf der des Theaters eingeführt hatte. Er hinterließ nach Moore noch ein dramatisches Fragment von einem abenteuerlich romantischen Inhalt.

Wie das Lustspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der sentimentalen Richtung der Zeit, hatte die Tragödie mit der Wiederaufnahme der altenglischen Stücke zu kämpfen; beide noch überdies mit dem in die Mode gekommenen Pantomimen, Singspielen und komischen Opern. Von den Vertretern der letzteren mögen hier nur Isaac Bickerstaff*) und Charles Dibbin**) genannt werden.

---

*) Von ihm sind die Opern Love in a village (1762), Daphne and Amintor (1765), Love in the city (1767), Lionel und Clarissa (1768), The padlock (1768), The captives (1769), A school for fathers (1770). Die Operette Padlock hatte 53 Wiederholungen hintereinander. Bickerstaff gab der Bühne auch eine neue Bearbeitung des Plaindealer und eine ansprechende Farce The absent man (1768).

**) Charles Dibbin (1745—1814) zeitweilig Schauspieler, hat nicht weniger als 47 Stücke geschrieben unter denen sich viele Opern befanden, die er auch selbst componirte. Zu ihnen gehört Rose and Colin und Annette and

Die Tragödie vermochte diesen doppelten Kampf um so weniger zu bestehen, als sie über minder bedeutende Talente verfügte und, in der Nachahmung der französischen Muster mehr oder minder befangen bleibend, dem inzwischen wieder erstarkten Nationalgefühle nicht zu entsprechen vermochte. Die Tragödie Irene des berühmten Gelehrten Samuel Johnson war gleich nach der ersten Vorstellung (1749) von diesem wieder zurückgezogen worden. Johnson hat nie den Kothurn mehr bestiegen. William Whitehead (1715 geb.) errang mit seiner Creusa (1754) zwar einen kurzen Erfolg, der wohl auch mit beigetragen, ihn 1757 zum Laureate an Cibber's Stelle zu verhelfen — gerieth aber rasch in Vergessenheit. Glücklicher war der mit ungleich glänzenderem Talente begabte Henry Jones, welcher mit seinem Earl of Essex (1753) das Banck'sche Stück für immer von der Bühne verdrängte, sowie John Home (1724 zu Ancrum in Roxburyshire in Schottland geboren) mit seinem Erstlingswerk Douglas (1757). Die glänzende Sprache und das nationale Element dieses Stücks erwarben ihm zahlreiche Bewunderer. Man glaubte darin die wahre Bühnensprache wieder zu finden und die Scene zwischen Matilda und dem Bauer wurde von keinem Geringeren als den Dichter Thomas Grey sehr hoch gestellt. Auch hat sich diese Tragödie bis tief in unser Jahrhundert erhalten. Gleichwohl war es der einzige Bühnenerfolg dieses Dichters; all seine anderen Versuche: die Tragödien Agis (1758), The siege of Aquileja (1760), Alonzo (1773) und Alfred (1778), erfuhren bis auf The fatal discovery (1769), nur eine kühle, ablehnende Aufnahme.

Selbst das Lustspiel, das sich so lange auf einer gewissen Höhe gehalten hatte, fing nun zu siechen an. Doch begegnet man hier noch immer nennenswertheren Talenten. Dies gilt zunächst von John O'Keefe*) und Mrs. Cowley. Ersterer 1747 in Dublin geboren (gest. 1835), schrieb schon vom 16. Jahre an Theaterstücke, deren Zahl

---

Lubin, beide nach Favart, so wie Mars and Venus nach Batteux, welche 23 Mal hintereinander gegeben wurden. Erwähnung verdient auch seine History of the stage. Seine Söhne Charles und Thomas arbeiteten ebenfalls für die Bühne. Letzterer hat allein 39 Stücke; sowie zwei Bände Reminiscences (1828) geschrieben.

*) Seine Dram. Works erschienen 1798. 1826 gab er auch noch Recollections of my life heraus.

sich allmählich auf 50—60 belief. Von ihnen haben sich: The agreeable surprise (1781), The poor soldier (1783), Love in a camp (1786), The highland reel (1788), Modern antiques und Wild oats (1791), so wie Sprigs of Laurel 1793, später unter dem Titel Rival soldiers) länger auf der Bühne erhalten.

Mrs. H. Cowley machte besonders mit The runaway (1776) und The bell's stratagem (1789) viel Glück. Auch General John Burgoyne mit seiner Heiress (1786), welche jedoch vielfach an Sheridan's School for scandal erinnert und Colman d. J., den wir noch später begegnen werden mit The mountainers (1793) und The iron chest (1796) hatten größere Erfolge zu verzeichnen. Wichtiger noch, als sie, ist aber Mrs. Eliz. Inchbald (1756—1821). Sie hatte lange als Schauspielerin auf der Bühne gewirkt, ehe sie sich, nach ihrem Rücktritt von dieser, der Schriftstellerei widmete. Sie schrieb Novellen und Bühnenstücke, welche letztere sich meist durch Frische und ächte Lustigkeit auszeichneten. Besonderen Erfolg hatten die Lustspiele I'll tell you what (1785) und Every one has his fault (1792). Ihr letztes Stück war To marry or not to marry (1805). Von jetzt ab beschäftigte sie sich mit der Herausgabe älterer und neuerer Bühnenwerke. 1806 erschien von ihr eine Sammlung von Spielen, welche allmählich 25 Bde. umfaßte. 1809 eine Sammlung von Farcen, 7 Bde., und The modern theatre, 10 Bde. Auch ihre Memoiren waren schon zur Herausgabe fertig, als sie dieselben auf Rath eines Freundes vernichtete. Dafür gab später Boaden seine Memoirs of Mrs. Inchbald, 1833, heraus. Sie gehörte auch zu den Uebersetzern und Bearbeitern deutscher Dramen, die seit Johnston's Adaption von der Lessing'schen Minna von Barnhelm, als The disbanded officer (1786) nach und nach großen Einfluß gewonnen hatten. Zu ihnen zählten auch Holcroft, Thomson, der jüngere Ch. Dibdin, Reynolds, Holman und Lewis.

Thomas Holcroft 1744 zu London geboren, der Sohn eines Schuhmachers, schwang sich vom Aufwärter zum Schauspieler und Schriftsteller auf. Als letzterer versorgte er die Bühne mit mehr als 30 Stücken, meist Uebersetzungen aus dem Französischen und Deutschen. Auch ist er einer der Hauptförderer des sentimentalen Dramas gewesen. Duplicity (1781), das einen großen Erfolg hatte, The road to ruin (1772) und The deserted daughter (1795) werden für seine

besten Stücke gehalten. Hazlitt stellt besonders The way to ruin sehr hoch. Von den Uebertragungen aus dem Französischen seien The follies of a day (1784), The school for arrogance (1791) und Deaf and dumb (1801, nach Bouilly's L'abbé de l'Epée) hervorgehoben. Holcroft übersetzte ferner Goethe's Hermann und Dorothea, Lavater's Physionomik und die nachgelassenen Werke Friedrich's d. G. 1815 veröffentlichte er auch noch Memoiren von sich. Nicht minder erfolgreich war Frederic Reynolds (1765—1841), der Sohn eines Advocaten, Namens John Wilks. Er wurde zur Rechtswissenschaft erzogen, vertauschte diese aber bald mit der Schriftstellerei. Seine Bühnencarriere begann er 1786 mit seinem Werter. Ein leichtfertiges Talent, schrieb er allmählich an 100 Stücke, welche zum Theil, trotz ihrer Schwächlichkeit sehr beliebt waren. Von ihnen gehören Notoriety (1791), How to grow rich (1793) The rage (1794), Laugh when you can (1798), Will (1799) noch diesem Jahrhundert an. The rage erlangte z. B. 37 Wiederholungen. Reynold's traf den Geschmack seines Publikums und schrieb den Schauspielern dankbare Rollen, was zu einer Zeit, in der die Schauspielkunst die Dichtung völlig beherrschte, Hauptsache war. Byron spricht verächtlich von ihm und von seinem Standpunkt mit Recht.

Eine ungleich bedeutendere Erscheinung ist Matthew Gregory Lewis (1775—1818), obschon er jedenfalls schädlicher noch als Reynold's gewirkt.*) Er hatte bei längerem Aufenthalt in Deutschland sich durch die hier damals in Blüthe stehenden kraftgenialen Dramen, Räuber- und Ritterstücke, Schauer- und Gespensterromane die Phantasie verderben lassen, was seinem ungewöhnlichen Talente eine falsche Richtung gab. Nach England zurückgekehrt, wendete er die erworbenen Eindrücke zuerst auf dem Gebiete des Romans an. Sein Gespensterroman The monk, den Scott als eine ungewöhnliche Erscheinung bezeichnet und welcher auf diesen leider nicht ohne Einfluß geblieben ist, machte enormes Aufsehen. Es folgten die Dramen Village virtues (1796), The castle spectre (1797), Rolla (1799), Adelmore or the outlaw (1800), The harper's daughter eine Bearbeitung von Schiller's Cabale und Liebe (1801), Rugantino, the bravo of Venice, eine Bearbeitung von Zschokke's Abällino, Venoni

*) Lewis, Life and correspondence. 1839. 2 v.

(1808), und das Melodram Timour, the tartar (1811). Lewis erbte kurze Zeit später ein großes Vermögen in Jamaica, was ihn zu einer zeitweiligen Uebersiedelung dahin bestimmte (1815—1817). Kurz nach seiner Rückkehr traf ihn der Tod (1818). Ein Theil der literarischen Wirksamkeit dieses Autors fällt zwar erst in's nächste Jahrhundert, seine beiden epochemachendsten Werke The monk und The castle spectre aber in dieses. Der Erfolg dieses letzteren war ein sensationeller. Er läßt sich auf dem Gebiete der Tragödie nur noch mit dem von Sheridan's Pizarro vergleichen. 60 Mal wurde das Stück, welches ohne Zweifel einen verderblichen Einfluß auf den Bühnengeschmack und das Drama der Zeit ausübte, hintereinander gegeben. Hazlitt sagt, daß außer Mad. Radcliffe Monk-Lewis der größte Meister gewesen sei in der Kunst, das Blut gefrieren zu machen. Das englische Drama war in dem letzten Jahrzehnt fast ganz unter den Einfluß des deutschen gerathen (s. S. 302). Leider war es Kotzebue, von welchem derselbe vornehmlich ausging. Besonders hatte die Holman'sche Bearbeitung des Stranger einen unglaublichen Erfolg; doch auch die Jugenddramen Schiller's, The redcross knights (1799) von Holman und etwas später (1802) The Harper's daughter fanden viel Beifall.

Schließlich mögen noch einige Erscheinungen auf dem Gebiete des Dramas Erwähnung finden, welche für die Entwicklung desselben zwar weiter keine Bedeutung hatten, doch aber die Aufmerksamkeit der Freunde desselben verdienen: Das Pastoraldrama The gentle shepherd von Allan Ramsey, die religiösen Dramen von Hannah More*), welche 1782 erschienen und Moses in the Bulrushes, David and Goliath, Belshazzar und Daniel umfassen, und die das größte

*) Hannah More, 1745 in Stapleton (Gloucester) geboren, trat 1762 mit dem Schäferspiel The search after happiness als dramatische Schriftstellerin auf, mit dem sie viel Aufsehen erregte. 1763 folgte das Trauerspiel The inflexible captive. In London, wohin sie sich 1774 gewendet hatte, nahm Garrick fördernden Antheil an ihr. Er schrieb zu ihrem Percy (1777), den Lewis spielte, den Prolog. Das Stück fand großen Beifall, was sich von ihrer letzten weltlichen Tragödie The fatal falsehood (1779) nicht sagen läßt. Sie gerieth bald darauf in eine frömmelnde Richtung, aus der unter Andrem ihre Sacred Dramas hervorgingen. Später brach sie ganz mit dem Drama, sah auf ihre frühren Stücke mit Reue zurück und sprach vom Theater, als einer unsittlichen Anstalt, mit Abscheu. Sie starb 1733 in köstlicher Zurückgezogenheit zu Clifton.

Aufsehen erregende Tragödie Vortigern (1795), welche ihr Verfasser Samuel Ireland fälschlich für ein von ihm entdecktes Shakespeare'sches Drama ausgab. Der Betrug wurde zwar kurze Zeit später von Malone in einer besonderen Schrift aufgedeckt. Ireland fand aber selbst wissenschaftliche Parteigänger. 1779 trat Chalmers für die Aechtheit seiner Angabe ein und 1799 wurde das Stück im Drury-lane-Theater zur Aufführung gebracht. Es scheint jedoch, daß Kemble, welcher den Constantius spielte, mit Ireland nur sein Spiel trieb, da er die Worte

And when this solemn mockery is over

absichtlich so hervorhob, daß das Publicum sofort im Einverständniß war und das Parterre dieselben wiederholte, was ein schallendes Gelächter zur Folge hatte. Ireland trat 1805 mit einem offnen Bekenntniß hervor und hatte die Keckheit, sich zur Entschuldigung auf seine Jugend zu berufen. Allerdings zählte er bei Erscheinen des Stücks erst 17 Jahre, die Täuschung hatte er aber bis zu seinem 27. Jahre hartnäckig aufrecht erhalten. Der Stoff dieses Trauerspiels ist übrigens derselbe, den auch schon Middleton in seinem Mayor o Queensborough behandelt hatte.

X.

Entwicklung der Bühne und des Schauspielwesens von der Restauration der Stuarts bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts.*)

Entwicklung der Londoner Theater. — Entwicklung der Schauspielkunst. — Unsittlichkeit der Bühne. — Nell Gwyn. — Charles Hart. — Mohun. — Betterton. — Elizabeth Barry. — Mrs. Bracegirdle. — Mountfort — Colley Cibber. — Booth. — Mrs. Oldfield. — Quin. — Woodward. — Macklin. — Mrs. Pritchard. — Susanna Cibber. — Mrs. Clive. — Garrick. — Spranger Barry. — Ms. Dancer, spätere Mrs. Barry. — Mrs. Woffington. — Mrs. Bellamy. — Charles Smith. — Mrs. Abington. — Samuel Foote. — Mrs. Siddons. — John Kemble. — Palmer. — Henderson. — Mrs. Farren. — Mrs. Jordan. — Sinken der Bühne. — Die Provinzialtheater, Dublin. — Theatereinrichtungen. — Die Spielweise. — Das Publikum. — Anmaßungen der Schauspieler. — Theaterunruhen. — Theaterpreise. — Costüm. — Einnahmen der Schauspieler. — Theaterzeit. — Theaterkritik. — Caffeehäuser, Clubs, Zeitungen. — Theaterschriften.

Ich habe schon mitgetheilt (S. 240), daß Killegrew und Davenant im Jahre 1660, auf Grund der ihnen von Karl II. verliehenen Patente, jener an der Spitze der Königl. Schauspieler des Royal-Theatre in Verestreet, dieser an der Spitze der Schauspieler des Herzogs von York das Cockpittheater zu Drurylane eröffneten und außer diesen beiden damals kein andres Theater in London bestand. 1663 siedelte Killegrew in sein neues Theater zu Drurylane, Davenant bereits ein Jahre früher in das von Incolns Inn Fields über. Killegrew war wie es scheint der Erste, welcher Damen als Darstellerinnen auf seiner Bühne einführte, da Pepys solche schon am 3. Januar 1661 bei ihm erwähnt. Davenant dürfte es nicht vor Juni desselben Jahres versucht haben. Zu dieser Zeit ist aber bei ihm von einer Mrs. Davenport und Mrs. Saunderson die Rede.

Die hauptsächlichsten Darsteller der Königlichen Truppe waren um 1663: Hart, Mohun, Burt, Clun, Lacy, Kynaston und Cartwright, sowie Mrs. Corey, die Schwestern Marshal, die Mrs. Boutel, Knox

*) Downes, Roscius anglicanus, 1789. — Sam. Pepys' Diary 1825. — Cibber, Apology of my life and Observations mit dem Supplement von Anthony Aston 1722. — Backer, Biogr. dram. 1782. — Some account of the English stage Le. 1812. — Doran, Their majesties servants. 2. v. 1864. Leigh Hunt, Critical essays on the performances of the theatre 1808.

und Rutter. Die Truppe des Herzogs von York aber bestand aus Betterton, Harris, Medbourne, Underhill, Sand, Ford, Nokes, sowie aus den Damen Saunderson (spätere Betterton), Davenport, Gibbs, William und Long. Dort traten aber bald Shaterel und Mrs. Gwyn, hier Young, Norris, Smith und Ms. Shadwell hinzu.

Die Concurrenz der beiden Theater scheint Davenant zu einem Neubau in Dorsetgarden bewogen zu haben. Er starb jedoch bevor er vollendet war. Er ward von der Wittwe, von Betterton, Harris und dem jungen Charles Davenant übernommen und 1671 eröffnet. Doch wurde bald nach anderen Anziehungsmitteln gegriffen. Ausstattungsstücke und das, was man damals Opern nannte, kamen in Aufnahme. Die Concurrenz war indessen nicht der einzige Feind, mit dem man zu kämpfen hatte. Ansteckende Krankheiten unterbrachen die Vorstellungen monatelang, und am 16. Jan. 1672 brach eine jener Feuersbrünste aus, der noch so manches Londoner Theater zum Opfer fallen sollte. Diesmal traf es das Theater von Drurylane und als die Besitzer 1674 ein neues Haus eröffneten, waren sie dem Ausstattungsprunke von Coventgarden doch nicht gewachsen und begnügten sich den großen Opernvorstellungen von Macbeth, Tempest und Psyche Parodien entgegen zu stellen. Die Theatertheilnahme war im Ganzen so schwach, daß der Kampf beiden Gesellschaften mit dem Ruin drohte und sie die Vereinigung vorzogen (1682). Die Patentinhaber von Drurylane erwarben nun auch noch das der Herzoglichen Truppe. Aber selbst diese Auskunft hatte nicht den gewünschten Erfolg, so daß die Davenants ebenfalls wieder ihren Antheil an den Sachwalter Rich verkauften, der es zwar verstand, die Gewalt völlig in seine Hände zu bringen, dem aber die nöthige Sachkenntniß und die Fähigkeit für dieses schwere Geschäft völlig abgingen. Der Mißbrauch, den er mit seiner Gewalt gegen die Schauspieler trieb, rief eine Opposition derselben hervor, an deren Spitze Betterton stand und die bis an den König Wilhelm III. selbst ging. Dieser gewährte den Schauspielern, nachdem er die Kronjuristen zu Rathe gezogen, ein neues Patent, auf Grund dessen sie das Theater in Lincoln's Inn Fields wieder eröffneten. Die Concurrenz begann demnach aufs Neue. Die von Collier ausgehende, gegen die Theater gerichtete Bewegung trat noch hinzu. Die Verhältnisse wurden so mißlich, daß Betterton, der bereits alt und der Sache müde geworden war, sein Patent an Vanbrugh ver-

kaufte (1704), der sich ein eignes großes und prachtvolles Theater zu Haymarket baute, welches er im folgenden Jahr mit einer italienischen Oper eröffnete — wir wissen bereits mit welchem Erfolg (s. S. 310). Schon 1706 trat er es unter den uns bekannten Bedingungen an Owen Swiney, dem bisherigen Geschäftsführer von Rich, einem gemeinen Spekulanten, ab. Das Theater war zu dieser Zeit finanziell so herunter gekommen, daß einer der Mitbesitzer von Drurylane seinen Antheil bei einem Gelage verschenkte, an den Obristen Brett nämlich, einen vermögenden Mann, der zu Rich's großem Mißvergnügen, nun in die Verwaltung eingriff und vor Allem auf eine Wiedervereinigung beider Gesellschaften drang. Differenzen, welche bald darauf zwischen den Directoren und dem Lord Kammerherrn ausbrachen und zeitweilig sogar die Schließung des Theaters zur Folge hatten, führten zu einer Trennung von Oper und Schauspiel. Haymarket wurde unter Collier ganz auf die Oper, Drurylane unter Swiney auf das Schauspiel beschränkt. Swiney mußte sein Patent mit den Schauspielern Cibber, Wilks und Dogget theilen. Collier, welcher nicht reussirte, intriguirte mit Erfolg gegen Swiney, so daß dieser sich genöthigt sah, mit ihm seine Stellung zu tauschen (1711). Swiney zog sich bald ganz von der Bühne zurück. Collier verkaufte seinen Antheil an Cibber, Wilks und Dogget.

Das Drurylane-Theater war auf diese Weise ganz in die Hände der Schauspieler gekommen und es begann eine Prosperität für dieselben und eine Blüthe des Theaters, die alle bisher gemachten Erfahrungen weit übertraf. Cibber berichtet, daß innerhalb der nächsten 20 Jahre, das Theater nie über eine Woche hinaus Schulden gehabt, da jeden Montag sämmtliche Rechnungen beglichen wurden. Cibber war zunächst die Seele der Direktion, in welche etwas später auch Booth für Dogget noch eintrat.

1714 verlor Collier durch den Tod der Königin sein Patent, welches ihm nicht wieder erneuert, sondern auf Steele übertragen wurde (s. S. 320), der bis 1719 in diesem Verhältnisse blieb. 1720 entstand neben dem Opernhaus noch ein neues Theater zu Haymarket, 1729 ein anderes in Goodman's Fields unter Giffard, 1732 aber vollzogen sich große Veränderungen zu Drurylane. Booth verkaufte sein Patent an Highmore, Ellis trat an die Stelle des gestorbenen Wilks und Cibber übertrug seinen Antheil auf seinen Sohn Theophilus.

Um diese Zeit wurde in verschiedenen Blättern (The weekly Miscellany und The Grub-street Journal) für eine Reform des Theaters plaidirt. Gleichzeitig traf die Gesellschaft von Lincoln's Inn Fields, an deren Spitze jetzt der jüngere Rich stand, Vorbereitungen, um die Concurrenz von Drurylane durch den Bau eines neuen Theaters in Coventgarden zu besiegen. Es wurde 1733 eröffnet. Giffard gab Goodman's Fields auf und bezog das Theater von Lincoln's Inn Fields, dem er bis zum Schlusse des Theaters 1737 vorstand. Ein Zerwürfniß unter den Schauspielern von Drurylane führte eine theilweise Trennung derselben unter Theophilus Cibber herbei. Dies brachte das Theater in die Hände eines Unternehmers, Namens Fleetwood, welcher das Einverständniß rasch wieder herstellte, im Uebrigen sich aber unfähig erwies. Rich würde daher gegen ihn leichtes Spiel gehabt haben, wenn er nur selbst eine künstlerische Richtung verfolgt hätte. So aber suchte er das Publikum durch Ballete, Burlesken, Ausstattungsstücke und Harlekinaden an sich zu ziehen. Er selbst war trefflich in Harlekinsrollen.

1737, in welchem Jahre die Licensing-act vom Parlamente votirt, d. i. die Theatercensur eingeführt wurde, veranlaßt durch Fieldings burleske Satiren, bestanden in London sechs verschiedene Theater. Das Opernhaus, das kleine Theater in Haymarket, in dem damals eine französische Gesellschaft spielte, und die Häuser von Drurylane, Coventgarden, Lincolns Inn Fields (das noch in diesem Jahre geschlossen wurde) und das von Goodman's Fields. 1743 brach am Drurylane ein neues Zerwürfniß zwischen den Schauspielern, Garrick und Macklin an ihrer Spitze, und Fleetwood aus, welches zwar beigelegt wurde, aber auf Kosten Macklins, der nun an das Haymarkettheater ging. Fleetwood mußte aber ebenfalls abtreten. Lacy und Garrick übernahmen die Direction.

Garricks Direction am Drurylanetheater bildet einen der bedeutendsten und glänzendsten Abschnitte in der Geschichte des englischen Theaters. Er brachte nicht nur das Repertoir und die ganze Organisation der Bühne auf eine seltene Höhe, sondern rief auch eine Reform der Darstellungskunst ins Leben. Vor allem aber war er bemüht Ordnung, Anstand und Sittlichkeit auf der Bühne herzustellen. Er drang auf die gewissenhafteste Behandlung der Proben, auf Einheit und Harmonie des Ensembles.

1758 entstand ein neues Theater in der Crowstreet unter Woodward und Barry. 1761 aber starb Rich, was die Direction von Coventgarden an Beard, seinen Schwiegersohn, brachte, welcher die komische Oper poussirte, die damals schon in Aufnahme gekommen war. Um diese Zeit spielte Foote im kleinen Haymarkettheater. 1766 erhielt er das Patent zum Bau eines neuen Theaters in Westminster, welches sich den Namen eines königlichen Theaters beilegen durfte, und nach seinem Tode von Colman übernommen wurde, der ein Jahr später an Beard's Stelle nach Coventgarden ging.

1776 zog sich Garrick von der Leitung des Drurylanetheaters zurück. Er hatte seinen Antheil an den jüngeren Sheridan verkauft, der auch noch Lacy's Antheil erwarb. 1783 trat King mit in die Direction ein, 1788 Kemble an seine Stelle, beide waren gleich unzufrieden mit Sheridan. 1782 trat Harrys an die Spitze von Coventgarden. 1787 eröffnete Palmer das von ihm errichtete Royalty Theatre, das sich bis 1826 erhielt. 1791 wurde das alte Drurylanetheater niedergerissen, um einem neuen Platz zu machen. Die Gesellschaft spielte inzwischen im Opernhause zu Haymarket.

Es lassen sich, wie bei Entwicklung des englischen Dramas, innerhalb des vorliegenden Zeitraums auch bei der englischen Schauspielkunst drei Perioden unterscheiden. Die erste, in welcher die alte nationale Ueberlieferung der Bühne mit dem französischen Einflusse kämpft, um diesem allmählich mehr und mehr zu erliegen; die zweite, in welcher der französische Einfluß ganz dominirt und der Formalismus sich ausbildet; die dritte, in welcher man von diesem fremden Formalismus wieder zu der nationalen Ueberlieferung und zur Natur zurückkehrte.

Wie wenig es heute auch möglich ist, sich ein deutliches Bild von der Darstellungsweise der Schauspieler zu machen, welche in diesen verschiedenen Perioden auf der Bühne glänzten, so ist doch so viel gewiß, daß sie unsrem heutigen Geschmacke, in den beiden ersten Perioden nur wenig, in der letzten aber doch nicht vollkommen entsprechen würde; obschon sie andrerseits, besonders in der Tragödie, der dramatischen Dichtung jener Zeit, um Vieles überlegen gewesen sein muß.

Die Sittenlosigkeit der Zeit spiegelt sich nicht nur in den Spielen, sondern auch in dem Leben der Schauspieler, vor Allem der

Schauspielerinnen, welche zu Carl II. Zeit den Mittelpunkt des Theaterinteresses der Vornehmen und der Elegants und Roués der Hauptstadt bildeten. Wurde doch z. B. Mrs Hughes nur um ihrer Schönheit willen auf der Bühne gefeiert. Sie war die Geliebte des Prinzen Ruprecht, den sie finanziell zu Grunde richten half, was keineswegs hinderte, daß später ihre mit ihm gezeugte Tochter Ruperta in der englischen Aristokratie eine Rolle spielte. Auch Anna und Rebecca Marshall, die Töchter eines presbyterianischen Geistlichen, wurden noch mehr ihrer Schönheit, als ihres Talentes wegen auf der Bühne bewundert, wogegen in Nell Gwyn echtes Künstler- und Schauspielerblut floß, zugleich aber auch das hitzige Blut ihrer leichtlebigen Zeit, so daß sie aus der Hand des Schauspielers Hart, in die von Lord Buckhurst und von diesem in die Hände des Königs ging, der als sie ihren mit ihm gezeugten Sohn eines Tages Bastard schalt, den sechsjährigen Bankert zum Grafen und später sogar zum Herzog erhob. Dies sind nur einige Beispiele von vielen und die wenigst anstößigen. Nell Gwyn spielte in den Jahren zwischen 1665 und 1682 fast nur auf dem Theatre Royal mit den Unterbrechungen, welche ihr zweiter Beruf nothwendig machte. Zu ihren Rollen gehörten Cydaria in The Indian Emperor, Bellario in Philaster, Lady Knowell in Sir Patient Fancy, Sunarmira in The loyal brother. Neben ihr spielte Charles Hart, der sie auf der Bühne eingeführt hatte, und nicht nur hier, sondern auch im Leben länger ihr Liebhaber war. Er glänzte als Arbaces, Amintor, Rollo, Othello und Brutus, als Mosca, Don John (in The chances) und Perez (in Rule a wife etc.) Von ihm ist der Ausspruch, daß der Schauspieler nur dann mit Anmuth zu spielen vermöge, wenn er vergessen könne, daß er vor dem Publikum steht. Er begann seine Künstlerlaufbahn in Verestreet und starb im August 1683.

Michael Mohun war lange College von ihm. Er spielte Rollen wie Volpone, Leontius (in The humurous lieutenant), Melantius (in the Maid's tragedy) Mithradates, Clytus, Cassius 2c. Lee sagte von ihm, daß, wenn er auch noch hundert Stücke schriebe, er darin immer eine Rolle für Mohun schreiben würde. Letzterer trat 1682, d. i. später als Hart, von der Bühne zurück.

Länger noch widerstand Edward Kynaston, der mit Frauenrollen um 1660 begonnen hatte, sich bis 1699 in Hauptrollen auf der Bühne

bewährte und 1712 starb, den Forderungen der Zeit. Er spielte in späteren Jahren die finsteren, dämonischen Charaktere vortrefflich, einen Morat in Aureng-Zebe und Muley Moluch in Don Sebastian. Berühmt war auch sein Heinrich IV., Graf Baldwin in The fatal marriage und Freeman im The plain dealer. Doch sowohl sie, wie Harris, Nokes und der etwas spätere John Haynes, welcher 1672 das Royal Theatre betrat und hier bis 1700 thätig blieb, wurden nach dem Urtheil der Zeitgenossen von Thomas Betterton*), geb. 1638 zu London, noch weit übertroffen. Er spielte bereits 1661 den Hamlet mit der liebenswürdigen Schauspielerin Mrs. Saunderson (die später sein Weib wurde) als Ophelia. Von ihm behauptete Cibber nie eine Zeile gehört zu haben, die ihn nicht vollkommen befriedigt hätte. Othello, Percy, Macbeth, Brutus werden von ihm hauptsächlich gerühmt. Kaum minder aber sein Alexander der Große, Perikles, Richard III., Lear, Timon, Jaffier, Oedipus, Heinrich VIII. und Falstaff. Sein Repertoir war ein außerordentlich reiches, was sich schon allein aus der Länge seiner Bühnenwirksamkeit, 1659—1710, erklärt. Am 13. April gab man sein letztes Benefiz. Der Tag war lange im Gedächtniß der Londoner Theaterfreunde. Er spielte den Valentin in Love for love. Kein Platz kostete unter einer Guinee und kein Billet war zu haben. Es war eine Nacht des Triumphes, doch zugleich fast die letzte seines ruhmreichen Lebens, denn nur zwei Tage später verfiel er dem Tod, früher als seine Gattin, die 1711 als noch lebend erwähnt wird, aber die Bühne wahrscheinlich schon 1693 verließ.

Später als sie (um 1673) eröffnete Elizabeth Barry, geb. 1658, ihre glänzende schauspielerische Laufbahn. Sie galt lange für die bedeutendste tragische Schauspielerin der englischen Bühne, von der sie in demselben Jahre wie Betterton, und nur einen Tag später als dieser schied. Sie starb 1713 in ihrem 56. Jahre. Frühe verwaist, hatte sich Davenant ihrer angenommen, verzweifelte aber an ihrem Talente. Der junge Graf von Rochester war es, der dasselbe besser erkannte und dessen Bemühungen es seine weitere künstlerische Ausbildung verdankt haben soll. Als Isabella in Mustapha brach es zum

*) Von ihm erschien 1710 ein Lebensabriß, der gewöhnlich Gildon zugeschrieben wird.

ersten Male in seinem vollen Glanze hervor. Monimia in Otway's Orphan, Belvidera (in Venice preserved), Isabella in The fatal marriage, Zara in The mourning bride, Lady Macbeth, Elizabeth in Bancks' Essex, Calista in The fair penitent, Phädra, Cassandra in Cleomenes und Rodogune waren ihre bewundertsten Rollen.

Wenn aber Mrs. Barry auch alle gleichzeitigen Darstellerinnen weit überragte, so fehlte es neben ihr doch nicht an andren, theils glänzenden, theils liebenswürdigen Talenten. Im Lustspiele zeichnete sich damals besonders Mrs. Mountfort-Verbruggen aus, von der Aston sagt, daß kein Blick, keine Geste bedeutungslos, aber immer leicht, anmuthig, natürlich gewesen sei und die mit einer reizvollen Schönheit eine unerschöpfliche, bis zu ausgelassener Lustigkeit gehende Heiterkeit verbunden habe. Auch Cibber behauptet von ihr, daß sie an Mannichfaltigkeit des heitren, humoristischen Ausdrucks alle Schauspielerinnen ihres Fachs übertraf. Sie excellirte als Melantha in Marriage à la mode, als Hilaria in Tunbridge Wells, als Nell in The devil to pay, als Belinda in The old batchelor und als Lady Lurewell in The constant couple. 1681 betrat sie zum ersten Male die Bühne, verheirathete sich 1687 mit dem glänzenden Schauspieler Mountfort, der 1692 das Opfer einer verblendeten Eifersucht fiel, und schloß zwei Jahre später eine neue Ehe mit dem Schauspieler Verbruggen. 1703 trat sie von der Bühne zurück und starb 1705.

Fast gleichzeitig mit ihr trat Mrs. Bracegirdle auf (1680). Sie hat sich den wohlverdienten Ruf weiblicher Tugend und Standhaftigkeit erworben, obschon es ihr weder an Schönheit, Reiz und Talent, noch an Anbetern und unter diesen, so großen wie Lord Lovelace, und so gefährlichen wie Congreve fehlte. Als Schauspielerin glänzte sie im feineren Lustspiele und was zu den oben gerühmten Vorzügen in fast schneidendem Contrast steht, in sogen. Hosenrollen. Congreve schrieb für sie die Parthieen der Araminta, Angelica, Almeria und Millamant. Sie spielte aber auch Cordelia, Ophelia, Statira, Porzia und Isabella (in Measure for Measure) vorzüglich. 1707 trat sie von der Bühne zurück und lebte bis 1748 in behaglicher Zurückgezogenheit. Sie war auch die unschuldige Ursache des frühen gewaltsamen Todes des unglücklichen Mountfort, den einer ihrer Verehrer irrigerweise für einen von ihr begünstigten Nebenbuhler hielt und ihn in Gemeinschaft mit Lord Mohun in hinterlistiger Weise er-

mordete; ein Vorfall, welcher vor das Haus der Lords kam, von diesem aber ungeahndet blieb, was einen Einblick in die traurige Rechtspflege der Zeit und in die Uebergriffe des damaligen Adels gestattet.

William Mountfort (geb. 1669), der auf diese Weise einer Großes versprechenden künstlerischen Laufbahn entrissen wurde (1692), war ein vorzüglicher Darsteller tragischer Liebhaber und eleganter junger Männer im feineren Lustspiel. Er spielte Romeo, Castalio, Macduff, Young Belfont in The Squire of Alsatia, Sir Courtly Nice. 1678 betrat er zum ersten Male die Bühne in Dorsetgarden und ging 1682 zum Theatre royal über. Er schrieb verschiedene dramatische Stücke, welche 1720 in 2 Bändchen erschienen.*)

Neben ihm glänzte auch Leigh. Einer etwas späteren Zeit aber gehören Powell, Dogget und Wilks an. Dogget war besonders wegen der Feinheit der Naturbeobachtung und der Selbständigkeit der Auffassung, welche ihn auszeichneten, geschätzt. Man rühmt seinen Jew of Venice, den er jedoch in chargirt komischer Weise darstellte; noch mehr seinen Fondlewife. Er betrat 1691 zum ersten Male die Bühne im Theatre royal, zu dem er nach kurzen Unterbrechungen immer wieder zurückkehrte. 1713 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 1721 zu Eltham. Wilks**) ist von Geburt Irländer, kam aber früh (um 1790) nach London, wo er sich unter Betterton ausbildete. Nach Powell's Abgang, welcher sein Fach spielte, trat er an dessen Stelle. Er besaß gerade das, was diesem trotz seines großen Talentes gefehlt hatte: Fleiß, Studium, Ausdauer. Er gehörte zu den besten Darstellern im Lustspiel. Berühmt war sein Wildair. Sein Repertoir war ein überaus reiches, da er bis zu seinem Tode (1732) schauspielerisch thätig blieb. Er gehörte zu den Patentees von Drurylane.

Colley Cibber, dessen Leben ich in den wesentlichsten Zügen schon darlegte (S. 303), betrat fast gleichzeitig die Bühne mit ihm (1690). Er excellirte im Fache der Stutzer und Gecken. Lord Foppington, Sir Novelty Fashion, Sir John Brute, Sir Courtly Nice, sowie der Justice Swallow waren kaum zu übertreffende Leistungen von

*) Sie enthalten: Injured lovers. Trag. (1688). Edward III. Trag. (1691); Greenwich park. Com. (1691). Successful strangers, Com. (1696). Life and death of Dr. Faustus, a Farce (1697) und Zelmane. Trag. (1705).

**) Sein Leben wurde 1732 von O'Bryan und 1733 von Curle beschrieben.

ihm. Dagegen griff er im Tragischen oft fehl. Ein Kritiker jener Tage sagte, daß jeder Nerv, jeder Muskel an ihm gesprochen hätte und er beredt gewesen sei, selbst wenn er schwieg. 1733 zog er sich zwar vom Theater zurück, spielte aber noch wiederholt. Im Februar 1745 trat er das letzte Mal auf als Cardinal Pandulph in seiner Tragödie: Papal tiranny. Den Rest seines Lebens verbrachte er im Umgang mit den bedeutendsten Männern der Zeit und bewahrte bis zuletzt (1757) die Haltung und die Manieren eines Gentleman und Modeherrn. Zwei seiner Kinder widmeten sich dem Theater, auf dem ihnen aber nicht eine so glänzende Rolle, wie ihm, zu spielen beschieden war. Besonders seine Tochter, Charlotte Charke, widerstand den Versuchungen ihrer Kunst so wenig, daß sie trotz ihres großen Talentes von Stufe zu Stufe herabsank und, von ihrem Vater verstoßen, den sie gröblich beleidigt zu haben scheint, im Elende starb. Sie war eine der ersten Schauspielerinnen, welche in Männerrollen auftrat. Auch sein Sohn, Theophilus, den ich noch zu berühren haben werde, verdunkelte durch sein Leben den Ruhm des väterlichen Namens, der aber durch seine Gattin, Susanna Cibber, neu aufglänzen sollte.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen Cowley's war ein neuer Stern am theatralischen Himmel aufgegangen. Barton Booth entstammte einer edlen Familie des Lancashire. Von seinem Vater zum Geistlichen bestimmt, wurde er auf der Schule von Westminster erzogen. Der Erfolg, den er hier bei einer Darstellung der Andria als Pamphilus errang, war aber entscheidend für seine Laufbahn. Er verließ Schule und Vaterhaus und ging nach Dublin (1698), der Heimath und Bildungsstätte so vieler schauspielerischen Talente der Zeit, wo er durch sein Spiel die Herzen der Frauen und Männer im Sturme gewann. 1701 übersiedelte er nach London, wo er in Lincoln's Inn Fields neben Betterton und Mrs. Barry die größten Triumphe feierte. Es war Alles einnehmend und bezaubernd an ihm: seine Erscheinung, Haltung, Bewegung, sein Ausdruck und vor allem die Stimme. „Booth with the silver tongue“ war sprichwörtlich geworden. Doch war der Kampf mit Betterton ein zu großer, als daß er den Gipfel seines Ruhms sofort hätte erklimmen können. Wie groß auch das Ansehen war, in das er sich sofort zu setzen gewußt, so fallen die für seinen Weltruhm entscheidenden Erfolge doch erst in die Zeit, da

er mit seinem Pyrrhus in The distressed mother (1712) und mit seinem Cato (1713) die gebildete Welt Londons in einen wahren Taumel der Begeisterung riß. Er ist der bedeutendste Repräsentant, der von Frankreich beeinflußten idealisirenden Richtung der Schauspielkunst, die seit Racine, Quinault und Southern nicht ohne einen Zug des Empfindsamen war. Oroonoko, Polydore (Orphan), Tamerlan, Osmin, Brutus, doch auch Othello, Timon, Hamlet, Percy, Heinrich VIII. gehören zu seinen gerühmtesten Rollen. Obschon seine Stärke in der Tragödie lag, war er doch auch im Lustspiel in Rollen wie Young Bevil (Conscious lovers), Pinchwife (Countrywife), Heartfree (P.W.) beliebt. Booth spielte anfänglich abwechselnd in Lincolns Inn Fields, Haymarket und Drurylane; seit 1711 gehörte er aber ununterbrochen dem letztgenannten Theater an, von dem er ja auch Theilhaber wurde. 1728 zog er sich wegen Kränklichkeit ganz von der Bühne zurück und starb 1733. Er stand längere Zeit mit Mrs. Mountfort in vertrautem Verhältnisse, verband sich aber in zweiter Ehe mit Miß Santlow, welche das Londoner Publikum längere Zeit als Ballettänzerin entzückt hatte, dann aber zum Lustspiel übergetreten war.

In diese Zeit fallen auch die Triumphe von Mrs. Oldfield,*) geb. 1683. Sie war die Tochter von Mrs. Voß, einer Tavernenbesitzerin zu St. James Market. Capitän Farquhar war der Entdecker ihres Talents, da sie ihrer Mutter bisweilen laut vorlesen mußte. Er machte Vanbrugh auf sie aufmerksam, der sie bei Rich einführte. Bei diesem begann sie denn nun, kaum 16 Jahre alt, ihre theatralische Laufbahn und mit Cibber's Lady Betty Modish begründete sie ihren Ruf. Cibber selbst bekannte ganz offen, daß der außerordentliche Erfolg dieser Rolle hauptsächlich ihrer Auffassung und Ausführung zuzuschreiben sei. Sie überraschte durch die natürliche Feinheit, mit der sie das Leben der vornehmen Welt in all seinen Nüancen wiederzugeben verstand, doch rühmte Walpole auch im Privatleben an ihr einen Tact und einen Anstand, von dem die Frauen der höchsten Gesellschaft noch zu lernen gehabt haben würden. Ihr eigentliches Feld war das Lustspiel. Lady Townley, Estifania (Rule a Wife ꝛc.) und Mrs. Sullen (Beaux Strategem) gehören hier zu

*) Auch von ihn hat Curlle eine biographische Skizze gegeben.

ihren vorzüglichsten Rollen. Doch werden auch einige tragische Leistungen von ihr gerühmt, wie Cleopatra und Calista. Sie hat 56 Rollen creirt. Obschon sie ein zärtliches Verhältniß, zuerst mit Mr. Maynwaring und nach dessen Tode mit dem General Churchill unterhielt, wurde sie doch in den vertrauten Umgang der Damen der höchsten Gesellschaft gezogen. Man wußte, daß diese Verhältnisse aus aufrichtiger, selbstloser Neigung entsprungen waren und sie den glänzenden Anerbietungen eines Herzogs von Bedford wiederholt mit Verachtung begegnet war. 1720 trat sie von der Bühne zurück. Die Bewunderung, die man ihr auf dieser gezollt, erhielt sich bis zu ihrem zehn Jahre später erfolgenden Tode. Mit großem Pomp ward ihre Leiche in dem Jerusalemzimmer des königlichen Schlosses öffentlich ausgestellt. Das Volk zog in Strömen zu ihrem Sarg, als ob es einer Fürstin gegolten hätte. Bei ihrer Beerdigung wurde das Leichentuch von Männern wie Lord Harvey und Lord Delaware getragen. Sie liegt wie Betterton und Mrs. Bracegirdle in Westminster begraben.

Die Verluste der Bühne, so groß sie auch waren, ersetzten sich damals rasch. 1728 trat Mrs. Clive, 1730 Woodward, 1733 Mrs. Pritchard, 1736 Macklin und Mrs. Susanna Cibber zum ersten Male auf. Sie leiteten eine Glanzperiode ein, die durch Mrs. Woffington und Mrs. Bellamy, durch Barry, Foote und Garrick ihren Höhepunkt erreichte. Quin gehörte beiden Perioden noch an.

James Quin stammte aus einer guten Familie Irlands. Er selbst aber wurde in London geboren, wohin sein Vater schon früh übersiedelt war. Die Mutter wurde ihm durch ein fast tragisches Schicksal entrissen. Von ihrem ersten Gatten verlassen, den sie für todt hielt, hatte sie sich zum zweiten Mal mit Quin's Vater verheirathet, als jener plötzlich erschien und sie als sein rechtmäßiges Weib mit sich fortführte. Dies hatte auch noch andere Folgen für Quin. Als ungesetzlich erzeugtes Kind verlor er all seine Erbansprüche, so daß er nach dem Tode des Vaters sich plötzlich ganz auf sich selbst verwiesen sah. Er wendete sich, von seinem Talente getrieben, der Bühne zu, die er 1714 zu Dublin betrat. Mit Empfehlungen später nach London gekommen, gelang es ihm zwar, einen Platz an Drurylane zu erhalten, nicht aber zusagende Beschäftigung. Er ging daher (1718) zum Theater von Lincoln's Inn Fields über, wo er sich bald, in

Rollen wie Percy, Macbeth, Falstaff, Bajazet, Maskwell, Pinchwife 2c. den Beifall des Publikums zu erringen verstand. Er blieb hier bis 1732 und trat 1734 wieder in Drurylane ein, das er erst nach Garricks Auftreten verließ und mit Coventgarden vertauschte, wo er bis 1751 blieb. 1753 trat er noch einmal zum Benefiz für den Schauspieler Ryan in seiner Hauptrolle, Falstaff, auf. Ryan, dem er freundschaftlich zugethan war, bat ihn im nächsten Jahr um dieselbe Vergünstigung. Quin aber sagte: „Ich würde es gern, wenn ich dürfte, aber ich mag den Falstaff nicht stammeln lassen. Da ich Dir aber 1000 £ in meinem Testamente vermacht habe, so magst Du, wenn Du Geld brauchst, darüber verfügen und dem Vollstrecker desselben die Mühe sparen." Quin soll in allen Rollen seines Fachs vortrefflich gewesen sein, bei denen ein schlichter, natürlicher Redeton ausreichte. Für das Gefühlvolle, wie für das Energische oder Dämonische fehlte es ihm aber an Kraft des Ausdrucks und an Pathos der Empfindung und Leidenschaft. Sein Falstaff galt lange für die beste Darstellung dieses Charakters. Doch auch sein John Brute, sein Old Batchelor, der Geist in Hamlet, Volpone, Apemantus, Brutus und Gloster standen in hohem Ansehen.

Henry Woodward verfügte über eine außerordentliche komische Kraft, die unterstützt wurde von einer ebenso seltenen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit, was ihn freilich nicht selten zur Uebertreibung verleitete. Er trat 1730 in Goodmansfields auf, das er 1736 mit Drurylane und 1741 mit Coventgarden vertauschte, um 1748 wieder nach Drurylane zu gehen, wo er bis 1762 aushielt. Von hier an war er fast ununterbrochen am Coventgardentheater thätig. Der Tod (1767) schloß seine Künstlerlaufbahn erst ab. Als seine vorzüglichsten Rollen werden Captain Bobadill, Foppington, Sir Joseph Wittall, Captain Absolute, Captain Ironside, Brisk, Tettle, Witwould, Parolles, Touchstone, Marplot, Captain Flesh genannt. In Harlekinsrollen konnte nur Rich mit ihm wetteifern. Seine letzte Rolle war Stephano in The tempest.

Charles Maklin,*) dessen eigentlicher Name Charles M'Laugh war, stammte aus Irland, wo er nach Cooke 1690 zu Derry geboren worden sein soll. Sein Vater war ein Farmer von streng presbyte-

*) Kirkman, Life of Macklin (1799); Cooke, Life of Macklin, 1804.

rianischen Anschauungen, seine Mutter eine eifrige Katholikin. Das Widerspruchsvolle seiner Natur lag also schon mit im Blute. Nach einer stürmisch verlebten Jugend trat er 1725 versuchsweise in Lincolns Inn Fields auf, erhielt aber von Rich den Rath „noch einmal grasen zu gehen". Auch ein zweiter Versuch bei diesem, 1730, fiel nicht glücklicher aus. Erst 1734 faßte er endlich Fuß, nun aber in Drurylane, wo er bis 1748 mit einer einzigen kurzen Unterbrechung blieb. Von hier an spielte er nur noch mit größeren Pausen; 1781 trat er von der Bühne zurück, doch trat er ausnahmsweise noch einige Male, zuletzt 1789 im Alter von mindestens 90, nach Cooke von 100 Jahren, in seiner Hauptrolle, Shylock, auf. Schon das Jahr vorher hatte sein Gedächtniß so gelitten, daß er unmittelbar vor der Aufführung dieses Stücks nicht recht wußte, um was es sich handele, aber auf der Bühne angekommen, wachte der alte Geist in ihm auf, so daß er die Rolle ohne Anstoß, mit Energie und mit Feuer zu Ende führte. Das letzte Mal aber versagte die Kraft. Die Geistesgegenwart fehlte ihm völlig, so daß er sich zu seiner Unfähigkeit bekennen und abtreten mußte. Auf diese Weise nahm er Abschied von einer Bühne, auf der er so viele und große Triumphe gefeiert. Er lebte gleichwohl noch lange, da er erst 1797, nach Cooke im Alter von 108 Jahren starb. Macklin war der erste, welcher den Shylock als ernsten Charakter darstellte. Es war die Rolle, die ihm seinen Ruf verschaffte, aber nicht früher als 1741. Noch heute gilt er den Engländern für den ersten Darsteller dieses Charakters. Auch war er derjenige, welcher bei diesem Stück zuerst wieder auf Herstellung des echten Shakespeare drang. Er spielte die Rolle im historischen Kostüm und zwar in einem rothen Hut, weil, wie er Pope, der ihn darum befragt hat, erklärte, die Juden Venedigs hierzu in früherer Zeit gehalten gewesen seien. Auch sein Mercutio wurde sehr hoch gestellt und Jago, Polonius, Malvolio, der Geizhals, Sir Pertinax, Sir Plyant, Scrub, Peachum, Sir Archy Macarcasm gepriesen. Macklin's Spiel hatte etwas einfach Strenges und Männliches. Die Wahrheit stand ihm höher, als die Schönheit. Er dachte tief über seinen Gegenstand nach, ohne dabei ins Gesuchte oder Ausgeklügelte zu fallen. Im Ganzen war er mehr ein verständiger, als ein genialer, mehr ein reflectirender, als ein phantasievoller Darsteller. Er machte sich auch als dramatischer Schriftsteller bekannt. Von seinen acht Stücken haben einige: The

suspicions husband, Love à la mode und The man of the world, sich längere Zeit auf der Bühne erhalten.

1733 trat in Bartholomew fair Mrs. Pritchard auf, doch soll sie schon vorher als Miß Vaughan gespielt haben. Sie hat ihren Weg mühsam von Unten auf gemacht, ohne doch den der Rechtschaffenheit je zu verlassen. Selbst in der Zeit ihres höchsten Glanzes hat sie nie die Bescheidenheit aufgegeben, zu der sie ihr früheres Leben erzogen hatte. So war sie allmählich eine Darstellerin ersten Ranges geworden, von einem staunenswerthen Reichthum schauspielerischer Gestaltungskraft. Sie spielte die Nell und Ophelia, Tay (in Miss in her teens) und Lady Macbeth, Lady Townley und Mrs. Beverley, Lady Betty Modish und Zara, Mrs. Oakley und Volumnia und war in jeder dieser Rollen bedeutend durch die schöne Natürlichkeit, die tiefe Wahrheit des Ausdrucks, die Würde und Innerlichkeit, was die tragischen, die Anmuth und den sprühenden Geist, die feine Ironie und die quellende Laune, was die komischen Charaktere betrifft, so daß Churchill von ihr rühmen konnte:

Pritchard, by nature for the stage designed,
In person graceful and in sense refined,
Her wit, as much as nature's friend became,
Her voice, as free from blemish as her fame,
Who knows so well in majesty to please
Attempered with the graceful charms of ease?

Dabei scheint Mrs. Pritchard fast immer nur kraft einer ihr gleichsam angeborenen künstlerischen Devinationsgabe geschaffen zu haben, da man von ihr behauptet, daß sie von keinem Stücke je mehr als ihre Rolle und deren Stichworte gelesen. Sie starb noch in demselben Jahre, in dem sie sich von der Bühne zurückzog (1768.).

So ausgezeichnet Mrs. Pritchard in tragischen Rollen auch war, so hatte sie hier ihre Triumphe doch mit einer Darstellerin zu theilen, deren Tod Garrick zu dem Ausruf veranlaßte, mit ihr sterbe die Tragödie. Susanna Cibber war die Tochter eines Londoner Möbelhändlers und die Schwester von Dr. Thomas Arne, einem der damaligen Operncomponisten. Auch sie besaß musikalische Anlagen und eine überaus frische und angenehme Stimme, daher sie sich zunächst zur Sängerin ausbildete. Händel hielt so große Stücke auf sie, daß er in seinem Messias eigens für sie eine Arie componirte. Mit 20

Jahren (1732) trat sie als Sängerin im Haymarkettheater, 1736 aber zuerst als Schauspielerin auf. In diesem Jahre feierte sie noch eine Reihe glänzender Triumphe. In ihrer Stimme, in ihrem Auge lag eine solche Fülle des Zaubers, daß dies schon allein ihr Spiel in fast jeder Rolle hinreißend machte. Ophelia war ihre Meisterleistung. „Sie war, sagt der Schauspieler Wilkinson von ihr, die beste Ophelia, die man jemals gesehen. Rede, Gesang, Erscheinung, Ausdruck, alles vereinigte sich, sie darin unübertrefflich zu machen und keine Worte vermögen den schwermüthigen und zerstreuten Blick wiederzugeben, mit dem sie sagte: ‚Lord, we know what we are, but know not what we may be.'" Er stellt ihr hierin nur noch ihre Alicia zur Seite. Kaum minder vorzüglich waren aber ihre Desdemona, Anna (Richard III.), Calista, Cordelia, Julia, Lady Macbeth, Indiana, Zara, Monimia, Isabella (in Measure for measure und in The fatal marriage). Es war ein tragisches Schicksal, daß all diese Schönheit, dieser Zauber an einen physisch und sittlich so abstoßenden Menschen, wie Theophilus durch eine noch gegen den Willen seines Vaters geschlossene Ehe gebunden ward. Nachdem sie öfter mit dem Theater von Drury-lane und Conventgarden gewechselt, gehörte sie von 1753 bis zu ihrem am 30. Januar 1766 erfolgenden Tode nur noch dem ersteren an. Doch scheint sie in den letzten Jahren Krankheits halber nicht mehr aufgetreten zu sein. Auch sie liegt in Westminster begraben.

Gleich ihr begann Mrs. Clive ihre theatralische Laufbahn als Sängerin. Sie war im Lustspiele das, was Mrs. Cibber in der Tragödie war, doch in einem anderen Fache als Mrs. Pritchard. Der Geist des Soubrettenthums war in ihr verkörpert. Ihre Stimme war in diesem Sinne ganz Seele und Geist. Es sprach alles an ihr, aber die temperamentvollste Lebendigkeit, die übermüthigste ausgelassenste Laune war immer von der feinsten Anmuth gezügelt. Noch als Miß Rafter trat sie 1728 in der Oper Mithridates auf, feierte sie neben Mrs. Cibber in The beggar's opera große Triumphe, errang sie 1730 als Nell in The devil to pay, die sie creirte, einen epochemachenden Erfolg. In eigentlichen Soubrettenrollen galt sie für unübertrefflich. Doch ragte ihre Kitty in High life below stairs noch über all ihre anderen Rollen dieses Genres hinaus. Mit einer einzigen Unterbrechung spielte Mrs. Clive immer an Drury Lane. 1769 trat sie von der Bühne zurück. Wie es scheint nicht zu zeitig für ihren

Ruhm, da man in letzter Zeit der Bemerkung begegnet, daß sie zu häufig in Rollen auftrete, die für ihr Alter nicht paßten. Ueberhaupt übernahm sie nur zu gern Rollen, die außerhalb ihres Talents lagen. Ihr Freund Walpole schrieb zu ihrer Abschiedsvorstellung den Epilog. Mit ihm blieb sie noch fort und fort in dem vertrautesten Verhältnisse. Wie sie die Seele der meisten Stücke war, in denen sie spielte, so war sie auch die des Kreises, den sie in ihrem Hause zu Strawberry, das ihr Walpole dicht neben dem seinen hatte einrichten lassen, versammelte. 1785 im December beschloß sie ihre sonnige irdische Laufbahn.

Das Jahr 1741 bezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte der englischen Schauspielkunst; in ihm trat das größte schauspielerische Talent des Jahrhunderts auf, welches zugleich berufen war, ihr eine veränderte Richtung zu geben.

David Garrick,*) der Sohn des Capitäns Peter Garrick, wurde in Hereford, wo sein Vater damals nur vorübergehend in Dienstangelegenheiten war, im Februar 1716 geboren. Sein Tauftag ist der 20. Februar d. J. Sein Heimathsort aber war der Geburtsort der Mutter, die aus einem geistlichen Hause in Litchfield stammte. Sein schauspielerisches Talent zeigte sich schon sehr früh, da er bereits mit 11 Jahren unter großem Beifall gespielt. Er genoß akademische Bildung und wurde 1738 Schüler von Samuel Johnson, der damals in Litchfield lehrte. Schon im nächsten Jahre gingen beide nach London, um nach verschiedenen Richtungen hin, jeder eine Bahn des Ruhms zu beschreiten. Doch wendete sich Garrick nicht sofort zum Theater, sondern bezog vielmehr das College von Lincolns-Inn, um sich für das Rechtsfach weiter auszubilden. Erst nach des Vaters Tode gab er der Neigung zur Bühne, doch auch jetzt noch mit Vorsicht nach, nachdem er mit seinem Bruder sich für kurze Zeit im Handel versucht hatte. 1741 ging er nach Ipswich, wo er unter dem Namen Lyddal in Oroonoko als Aborn zum ersten Male öffentlich auftrat. Noch in demselben Jahre, 19. Sept. 1741, eröffnete er seine theatralische Laufbahn in London unter Giffard am Goodman's-fieldstheater anonym mit keiner geringeren Rolle als Richard III.

*) D. Garrick, Dramatic works. 3 Bde. 1768 u. 1798. — Davies, Memoirs (1780). — Murphy, Life of Garrick (1779.) — Fitzgerald, Life of Garrick. 2 Bde. 1868.

Der Zettel kündigte nur ein Concert an, zwischen dessen beiden Theilen: The Life and death of Richard III., with the ballad opera of The virgin unmasked durch verschiedene Dilettanten, die Rolle Richard III. aber by a gentleman, who never appeared on any stage gegeben werden sollte, welches letztere keineswegs richtig war. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Man sah keinen Darsteller, man glaubte Richard selbst zu sehen. Es war die Natur, aber die Natur eines Genies. Die Dämonie derselben warf in ihrer rücksichtslosen Ursprünglichkeit die ganze bisherige Bühnentradition und Convention über den Haufen. Sie riß alles im Sturm mit sich fort. Gleichwohl bedurfte es einiger Zeit, ehe der Enthusiasmus derer, die es gesehen, Gläubige fand und sich weiter verbreitete, dann aber übte das neue Phänomen eine Anziehungskraft aus, vor der Drurylane zu zittern begann, wenn sich auch Macklin und Andere das Ansehen gaben, als ob sie verächtlich darauf hinblickten. In der That hatte Niemand mehr, als er und Quin den neuen Nebenbuhler zu fürchten, dessen Auffassung und Spielweise der ihren völlig entgegengesetzt war. Nichts wird diesen Gegensatz besser charakterisiren, als das Urtheil, welches Macklin noch in späteren Jahren über Garrick fällte: „Garrick huddled all passions into strut and quickness; bustle was his favourite, in Arthur Ranger, Don John, Hamlet, Macbeth, Brute all was bustle; bustle, bustle!“ Was ihm zum großen Darsteller gefehlt, sei Folgerichtigkeit, Würde, Eleganz und Majestät der Erscheinung gewesen, sowie eine Stimme, die durch das ganze Stück aushält, die Haltung und Lebensart eines Gentleman, die Kenntniß der Leidenschaften und Charaktere und die Kunst sich zu kleiden.

Garrick spielte im Coventgarden vorzugsweise Lustspielrollen, wie Fondlewife, Bayes, Witwoud, Foppington; doch auch Lear, den Geist im Hamlet, Lothario. Besonders als Bayes, den er benutzte, die Schauspieler der alten Schule, Delame, Gifford, Hale, Ryan, Quin zu parodiren, erregte er einen Sturm des Beifalls. Er war rasch von 1 £ Honorar per Vorstellung zur halben Einnahme derselben gelangt und als er 1742 in Drurylane eintrat, erwirkte er sich sofort den größten der bis dahin bekannten Gehalte von 600 £ jährlich. Hier machte sein Hamlet Furore. Coventgarden stellte ihm Quin mit Richard III. und Lear, Ryan mit Hamlet entgegen. Er besiegte sie aber beide in dem Urtheil der Kenner. Das nächste Jahr machte sein

Macbeth, 1744 sein Othello Epoche. In diesem Jahre trat ihm in Coventgarden Sheridan*) als Hamlet und Othello gegenüber, noch ein gefährlicherer Rival erwuchs ihm etwas später in Barry. 1745 wurde Garrick von Sheridan, der inzwischen Director des Dubliner Theaters geworden war, dorthin berufen. Das Publikum hatte den Genuß, ihn hier neben dem jungen Barry und der eben so anmuthigen, wie trefflichen Schauspielerin, Mrs. Bellamy, in Stücken wie The orphan und The fair penitent zu sehen. Mit Barry traf er in London wieder zusammen, aber nicht an demselben Theater. Dieser war jetzt sein Gegner in Coventgarden. Es hinderte Garrick aber nicht, ihn, wie den ihm feindlich gesinnten Macklin, an sein Theater zu ziehen, als er 1747 Theilhaber und leitender Direktor von Drurylane geworden war. Er spielte mit Barry hier abwechselnd Hamlet, obschon ihm dieser hierin den Erfolg streitig machte, und überließ ihm Othello ganz, weil er ihn darin für überlegen hielt. Von Dauer konnte dieses Verhältniß freilich nicht sein, obschon es von beiden Seiten lange mit Schonung behandelt wurde. Die Rolle des Romeo scheint die Veranlassung zu einer tieferen Verstimmung und endlich zum Bruche gegeben zu haben. Garrick konnte sich nicht überwinden, die Rolle Barry zu überlassen, wenn er auch selbst längere Zeit auf die Darstellung Verzicht leistete. 1750 trat Barry mit Mrs. Cibber zu dem Theater von Coventgarden über und gab am ersten Abend seines Auftretens im Prolog die Erklärung ab, durch die Arroganz und Eigenliebe Garricks von Drurylane vertrieben worden zu sein. Beide Darsteller traten sich jetzt zum Wettkampf in der Rolle des Romeo gegenüber; Barry mit Macklin als Mercutio und mit Mrs. Cibber als Julia; Garrick mit Woodward als Mercutio und mit Mrs. Bellamy als Julia (Barry hatte damals noch überdies Quin und Mrs. Woffington, Garrick Mrs. Pritchard und Mrs. Clive neben sich.) Sie erzielten

---

Thomas Sheridan, der Vater des berühmten Parlamentsredners und Dichters, wurde zu Quilca in Irland geboren. Nachdem er länger als Schauspieler hier und in England gewirkt, schwang er sich zum Direktor des Königl. Theaters in Dublin auf, wo er sich ein großes Verdienst durch Einführung einer strafferen Disciplin erwarb. Das Concurrenzunternehmen Barry's bewog ihn zum Rücktritt. Er begründete nun eine Academie zur Erziehung für junge Leute. Da er nicht damit reussirte, ging er nach England, wo er theils durch Vorlesungen, theils als Schauspieler Aufsehen erregte.

beide große Erfolge. Er neigte sich aber im zweiten Jahre entschiedener auf die Seite von Barry's Romeo, der seine Stärke in den zarteren Partien des Stückes, vor Allem in der Garten- und Abschiedsscene und der im Grabgewölbe hatte. Garrick excellirte dagegen in den Momenten der Leidenschaft. Die Scene mit dem Mönch und die Eingangsscene des 5. Aktes waren seine Höhepunkte. Auch für Julia neigte sich das Urtheil mehr auf die Seite von Mrs. Cibber, so trefflich Mrs. Bellamy auch in den zarteren Scenen war. Mrs. Cibber sagte einmal, daß sie sich Garrick gegenüber wohl vollkommen als Tochter oder Schwester, nicht aber als Gattin oder Geliebte zu fühlen vermöge, während Barry sie im vollsten Maße in diese Illusion zu versetzen im Stande gewesen sei. Wirklich soll ihr Zusammenspiel in Romeo und Julia und in Oroonoko ebenso unübertrefflich gewesen sein, wie das mit Garrick in Lear. Dies gilt aber auch noch von ihrer Beatrice, da Garrick ein vielleicht nicht wieder erreichter Benedict war. Dieser Wettkampf dauerte bis 1758, in welchem Jahre Barry mit Woodward nach Irland ging. Garrick zog sich 1663 auf zwei Jahre von der Londoner Bühne zurück, um Reisen im Ausland zu machen. Einen Besuch in Petersburg schlug er aber mit Beharrlichkeit ab, obschon Katharina II. ihn mit Gold aufwiegen wollte. 1765 nahm er seine theatralische Thätigkeit in London wieder auf, von der er erst 1776 zurücktrat. Er starb drei Jahre später, 20. Jan. 1779.

Garrick gilt für den ersten Schauspieler der neueren Bühne. Doch war dieser Ruhm zu seiner Zeit keineswegs unbestritten. Grade seine Bedeutung rief eine ebenso große, wie heftige Gegnerschaft auf, besonders da er eine ganz neue Richtung ins Leben rief, und er mit bedeutenden Rivalen zu kämpfen hatte, von denen ihn fast jeder in irgend einer einzelnen Rolle den Erfolg streitig machte, ja ihn wohl sogar darin übertraf.

Wenn ihn aber auch Barry als Romeo, Castalio, Othello und Jaffier besiegte und er den Orest neben ihm, den Falstaff neben Quin und den Shylock neben Macklin gar nicht zu spielen wagte, so umfaßte sein Repertoir doch weit über 100 Rollen, so umschloß es doch fast das ganze übrige Rollenfach dieser drei Künstler, so war er ihnen doch fast in jeder andren mehr oder weniger überlegen. Auch war er gleich groß im Tragischen, wie im Komischen, — wie er ja sogar behauptete —, daß nur der ein großer tragischer Darsteller zu sein

vermöge, der auch im Komischen völlig zu Hause sei. Kein Schauspieler dürfte ihn wohl in der Kraft und der Mannichfaltigkeit der Individualisirung wieder erreicht haben. Seine Gewalt über seine körperlichen Mittel war so groß, daß er die volle Illusion auch ohne jede scenische Beihülfe hervorbringen und, wie Grimm behauptet, z. B. die Scene Macbeths mit dem Dolche ohne jede Vorbereitung zu eben so erschütternder Wirkung wie auf der Bühne, gleich darauf aber auch wieder den lächerlichsten, aus dem Leben der Gasse gegriffenen Vorgang zu gleicher Wirkung bringen konnte. Daher ihn der Maler Carmontelle zwischen zwei Zimmern in einer Thür stehend dargestellt hat, mit der einen Hälfte des Gesichts entsetzt in das eine, mit der andern heiter und lachend in das zweite hineinblickend. Wenn Garrick, wie man erzählt, wirklich von einem brennenden Ehrgeiz und einer verzehrenden künstlerischen Eifersucht erfüllt war, so muß er doch ebenso viel Weltklugheit und Anstandsgefühl, als Macht über sich selbst besessen haben, um es größtentheils verbergen zu können. Er zog nicht nur die bedeutendsten Darsteller an sein Theater, sondern enthielt sich auch, so viel uns bekannt, fast jedes tadelnden Urtheils über seine Rivalen. Er hatte für Barry nur Worte der Anerkennung. Des ehrenden Ausrufs bei dem Tode Mrs. Cibber's ist schon gedacht worden. Quin errichtete er sogar ein ihn feierndes Epitaph. Walpole der freilich nur scheinbar sein Freund, im Geheimen aber immer voll Gehäßigkeit gegen ihn war, hat zwar gesagt, daß er Garricks Lob nicht gern lese, weil es fast immer nur von ihm selbst herrühre. Auch ein Pamphlet, welches man Foote zuschrieb, behauptet, daß er Einfluß auf die Kritik fast aller Blätter gehabt. Man wird aber weder einem Pamphlete besondern Glauben schenken wollen, noch einem Manne, der in dem Empfehlungsbrief, den er Garrick nach Rom gab, zu schreiben vermochte: „Man solle, wenn Garrick sich seiner Freundschaft berühme, nicht aus den Augen verlieren, daß er ein Schauspieler sei“, der zwar die Gesellschaften Garricks besuchte, aber nur um hinterher zu erklären, daß es einzig wegen der schönen Frau desselben geschehe, die er allerdings als das Muster der guten Sitte und des feinen Tones preist. In der That war Mrs. Garrick trotz ihrer Heiterkeit die anmuthigste Frau und ehrbarste Gattin. Sie betrat in London als Eva Maria Violetti die Bühne und entzückte durch ihren Tanz, der damals noch nicht die Preisgebung weiblicher Reize und Scham,

wie heute verlangte. Auch hielt sie das Andenken ihres berühmten Gatten nach seinem Tode in Ehren. Zweimal hielt Lord Monboddo um sie an, doch immer vergeblich. — Garrick, der so große Verdienste um das Schauspielwesen seiner Zeit hatte, legte auch den Grund zu einem Pensionsfond, für den er das letzte Mal spielte, 8. Juni 1776, als Lear.

Spranger Barry (gest. 1719), von dem eben mit die Rede gewesen, war der Sohn eines irischen Goldschmidts. Auf den Rath seines Onkels ging er, nachdem er sich der Bühne gewidmet, nach London, wo er 1746 als Othello in Drurylane auftrat und ungeheures Aufsehen erregte. Er hatte von der Natur Alles erhalten, was einen Gentleman und einen großen Schauspieler macht. Seine Erscheinung war glänzend, seine Stimme bestrickend, sein Spiel an der geeigneten Stelle geradezu hinreißend. Er war durch und durch ein pathetischer Schauspieler, dabei aber frei von allem Bombast, von aller Gefühlsduselei. Sein Pathos, das immer stylvoll erschien, hatte die wahre und tiefe Empfindung zur Quelle. Dagegen fehlte es ihm an allem Humor, was nicht nur sein Rollenfach einschränkte, sondern mancher seiner gepriesenen Rollen einen Theil ihrer Eigenthümlichkeit einen Theil ihrrs Zaubers geraubt haben muß. Auf ihn zielte daher wohl hauptsächlich die oben erwähnte Bemerkung Garricks ab, daß der große Tragiker, auch ein guter Komiker sein müsse. Auch läßt sich in der That nicht recht begreifen, wie Hamlet oder Richard III. ohne Humor ganz im Geiste Shakespeare's dargestellt werden könnten, selbst Romeo nicht, wohl aber Othello und Macbeth. Als Orest galt Barry für unübertroffen, kaum minder werden noch Timon, Macheath, Jaffier, Castalio, Anthony, Theseus, Cato, Lusignan und Tancred gerühmt. Nach seinem glorreichen Wettkampf mit Garrick ging er 1758 mit Woodward nach Irland, um daselbst in Concurrenz mit Sheridan und später mit Mossop*) ein neues Theater zu gründen. Die Rivalität rief einen Kampf beider Häuser hervor, in dem Woodward und Barry das in London erworbene Vermögen völlig wieder verloren. Barry erwarb einen andren Schatz, den er nach London heim-

*) Mossop, von Geburt Irländer, begann seine schauspielerische Carriere 1749. Er ruinirte sich in dem Kampfe mit Barry und später mit Lewis. 1773 starb er in Armuth.

brachte. Miß Dancer, die er zu seiner Gattin erkor, wurde von ihm erst zu der großen Schauspielerin ausgebildet, von der Garrick sagte, daß sie die Heroine aller Heroinen sei. Seine Kraft war dagegen gebrochen. Sie nahm zwar langsam, aber stetig ab, so daß er seine besten Rollen in die Hände eines neuen Talentes, Erasmus Lewis*), übergehen sehen mußte. Er starb 1777.

Miß Dancer, spätere Mrs. Barry, war die Tochter eines Apothekers in Bath und nur durch eine unglückliche Liebschaft wider Willen zur Bühne gekommen. Ihr erster Mann, der Schauspieler Dancer, starb während Barry's Aufenthalt in Dublin. Dieser, der ihr schlummerndes Talent erkannte, ward ihr zweiter Gemahl. Sie war ebenso ausgezeichnet in sentimentalen tragischen Rollen (Belvidera, Monimia) wie im Lustspiele. Ihre Beatrice und Rosalinde, ihre Lady Townley und Biddy Tipkid erregten allgemeine Bewunderung. Nach Barry's Tode verheirathete sie sich zum dritten Male und machte auch noch den Namen Crawford berühmt. Es war jedoch eine unglückliche Ehe. Sie mußte verdienen, was ihr roher, liebloser Mann durchbrachte. 1798 erst trat sie von der Bühne zurück und starb 3 Jahre später. Wie Garrick, liegt auch sie in Westminster begraben.

Nicht minder bedeutend und beliebt war Margaret Woffington. 1710 in ärmlichen Verhältnissen zu Dublin geboren und von der Besitzerin einer Seiltänzerbude als Kind angenommen, durchlief sie die Misère eines derartigen Berufs. Sie entwickelte sich schon früh auf einem Kindertheater, das ihre Pflegemutter für sie eingerichtet hatte, zur Schauspielerin. Mit 20 Jahren spielte sie auf der Dubliner Bühne die Ophelia und Sir Harry Wildair. 1741 war sie bereits in London en vogue. Unstreitig war sie eine der genialsten Schauspielerinnen ihrer Zeit, wenn man sie auch nicht von der Schuld freisprechen kann, die Unsitte, Männerrollen von Frauen spielen zu lassen, in Aufnahme gebracht zu haben. Man wird ihr aber die Triumphe, die sie als Harry Wildair gefeiert und die wohl nicht rein künstlerische gewesen sein dürften, wegen der vollendenten Darstellung im feineren Lustspiel, als Sylvia, Porzia, Lady Townley, Betty Modish, Lady

*) Er war von Dublin, wo er Mossop besiegt hatte, nach Coventgarden gekommen, von dem er Director wurde, und an dem er bis 1809 thätig blieb. Er starb 1813.

Randolph, so wie selbst im ernsten Drama, als Ophelia, Hermione, Jane Shore, verzeihen. 1757 wurde sie als Rosalinde mitten in der Action vom Schlage gerührt und starb 1760. Sie beschloß ihre künstlerische Laufbahn so auf demselben Theater, Coventgarden, auf dem sie dieselbe begonnen hatte. Nur von 1741—48 war sie Mitglied von Drurylane. Als Künstlerin war sie die Gewissenhaftigkeit selbst. Sie spielte bisweilen 6 Mal die Woche, aber nie unter 4 Mal. Sie sagte nie ohne Noth eine Vorstellung ab, verweigerte keine Rolle und spielte zum Benefiz selbst der niedrigsten Schauspieler. In ihrem Privatleben war sie dagegen leichtlebig, doch gutherzig. Sie zog, wie sie selbst sagte, den Umgang mit Männern dem mit Frauen vor und war längere Zeit die Geliebte Garricks.

Mrs. George Anne Bellamy*), die Nebenbuhlerin von Mrs. Woffington hatte eine abenteuerliche Jugendgeschichte, die sie endlich zur Bühne führte. 1742 machte sie ihren ersten theatralischen Versuch im Coventgarden-Theater bei Rich. Es führte zu einem Engagement. Obschon sich ihr unruhiger Geist auch in einem fortwährenden Wechsel der Theater aussprach, kehrte sie doch immer mit Vorliebe nach Coventgarden zurück. Voll Capricen und Ueberspanntheiten verlief ihr Leben in Abenteuern, worunter die Ausbildung ihres Talents und die Durchbildung der einzelnen Rollen nicht wenig litt. Nach fast dreißigjähriger Wirksamkeit trat sie 1770 nothgedrungen von der Bühne zurück, um im Elend zu enden. 1784 gab man ihr noch ein Benefiz, bei welchem sie am Schlusse in einem Lehnstuhl auf die Bühne getragen werden mußte, um dem Publikum danken zu können. Es war ein trauriger Anblick, das einst so verführerisch schöne Geschöpf, das kaum einige unverständliche Worte hervorbringen konnte, zusammengeschrumpft daliegen zu sehen, hier wo sie als Desdemona, Leonore (Revenge), Andromache, Erixena (The brothers) und Volumnia (Thomson's Coriolan) ihre Triumphe gefeiert.

Auch Charles Smith mag hier erwähnt werden, da er für den feinsten Vertreter der wahren Gentlemanrollen galt. Er begann seine Londoner Carrière 1753 im Coventgardentheater, dem er ununterbrochen bis 1774 angehörte und ging dann nach Drurylane, um beinahe einen tra-

---

*) Siehe ihre Apology of my life, 1785.

gischen Tod auf der Bühne zu finden, da ihn der Schauspieler Reddish*) in Orphan in Wirklichkeit niederstach. Er genaß jedoch von der Wunde, zog sich 1786 in ein behagliches Privatleben zurück und trat nur noch ein einziges Mal (1798) in seiner Hauptrolle, Charles Surface, auf. Vorzüglich waren auch noch sein Oakly, Ford, Leon Percy, Kiteley, Archer und Plum, doch auch Falcounbridge, Jachimo, Hutspur, Heinrich V. werden gelobt.

Fast gleichzeitig mit ihm (1755) trat Mrs. Frances Abington auf. Sie gehörte von 1756—1782 dem Drurylanetheater, dann dem Conventgardentheater an, von dem sie sich 1798 ins Privatleben zurückzog. Sie starb 1815. Sie wird als eine der eleganteſten Darstellerinnen, doch auch als Soubrette und in ländlichen Rollen gerühmt. Den Mangel an Schönheit ersetzten bei ihr Anmuth und Geist, temperamentvolles Leben, eine reizvolle Stimme und die Kunst einer überaus geschmackvollen Toilette.

Eine ganz exclusive Stellung nahm längere Zeit Samuel Foote ein. Er trat 1744 in Stutzer- und Geckenrollen auf, konnte hier aber seine großen Vorgänger um so weniger erreichen, als es ihm dazu schon an den äußeren Mitteln gebrach. Seine gemeinen Gesichtszüge, seine kurze untersetzte Figur verhinderten es. Ein noch weit größeres Verkennen seiner schauspielerischen Beanlagung aber war es, als er noch in demselben Jahre als Othello mit Garrick zu wetteifern versuchte. Er fand erst seinen eigentlichen Beruf als er 1747 mit seinen Morgenunterhaltungen hervortrat. Seine schauspielerische Thätigkeit ist aber so mit seiner dichterischen verwachsen, daß ich sie in den wesentlichsten Zügen schon mit dargestellt habe.

Eine ganz neue Aera der Schauspielkunst wurde in den letzten Decennien des Jahrhunderts von John Kemble und seiner Schwester, Mrs. Siddons begründet. Die Kembles bildeten eine Art Schauspielerdynastie auf der Londoner Bühne, sie haben dieselbe in einer Menge weithinverzweigter Mitglieder ein halbes Jahrhundert fast völlig beherrscht. Sarah Kemble war das älteste von zwölf Kindern, in deren Adern sowohl von väterlicher, wie von mütterlicher Seite schon

*) Reddish war ebenfalls ein beliebter Darsteller der Zeit. Seine Hauptrolle war Edgar, doch auch sein Macduff, Posthumus und Shylock werden gelobt. Er ging Smith noch im Tode voraus, da er bereits 1785 gestorben ist.

Schauspielerblut floß. Die Eltern hatten es aber zu keinen Erfolgen gebracht. Sie hatten ihr ganzes Leben das Land durchwandert, erst durch den Einfluß der Kinder gelang es endlich dem Vater auch in London noch Fuß zu fassen. Der Großvater hatte hier aber schon unter Betterton und Booth gespielt. Sarah*) verband sich gegen den Willen ihrer Eltern mit einem armen Schauspieler der Truppe, Namens Siddons. Garrick auf sie aufmerksam gemacht, zog sie nach Drurylane, wo sie 1775 zuerst als Porzia auftrat. Die Urtheile gingen auseinander. Das Wanderleben mußte wieder begonnen werden, bis sie in Bath eine feste Anstellung fand, wo sie bei ihrer rasch anwachsenden Familie aber gleichwohl noch mit Noth zu kämpfen hatte. 1782 machte sie sich, um diesem Zustand ein Ende zu setzen, wieder nach London auf. Henderson war der erste, der ihren vollen Werth hier erkannte. „She is an actress, urtheilte er, who has never had an equal and will never have a superior." Der Beifall, der ihrer Isabella (Fatal Marriage) gezollt wurde, bestätigte dieses Urtheil. Drurylane und Coventgarden machten sie jetzt einander sich streitig, die bald ganz allgemein als die erste Schauspielerin Englands geschätzt wurde. Byron nannte sie das Ideal einer Schauspielerin. 1812 trat sie von ihrer ruhmreichen Laufbahn als Lady Macbeth zurück, einer ihrer größten Rollen, in der sie aber das Andenken von Mrs. Pritchard doch nicht ganz vergessen zu machen vermochte. Doch trat sie für wohlthätige Zwecke und auf ausdrücklichen Wunsch der Königlichen Familie noch wiederholt auf, meist als Lady Macbeth, zuletzt am 9. Juni 1819, aber als Lady Randolph. Sie starb am 8. Juni 1831. Ihre vorzüglichsten Rollen waren noch Desdemona, Belvidera, Isabella (Measure for Measure). Zara (Mourning bride), Calista, Queen Katharina, Hermione, Agnes (Fatal curiosity), Jane Shore, Aryasia (Tamerlane), Horatia (Roman Father), Elvira (Pizarro). Auch spielte sie die Gräfin Orsina in Emilia Galotti. Ihrer früheren Zeit gehört die Verirrung an, als Hamlet aufgetreten zu sein (1781).

John Philipp Kemble**), der berühmteste ihrer Brüder, geb. 2.

*) Beaden, Memoirs of Mrs. Siddons 1827. — Campbell, Life of Mrs. Siddons. 2 Bde. 1837.

**) Beaden, Life of John Kemble. 1825.

Febr. 1757 zu Preston, betrat 1776 die Bühne in Wolverhampton, spielte in Manchester, Liverpool, York und von 1783 an in Drury-lane, dessen Director er 1788 wurde. 1801 trat er vom Directorium zurück und begab sich auf Kunstreisen nach Frankreich und Spanien. Nach seiner Rückkehr 1803 erwarb er einen Antheil am Coventgarden-theater und übernahm nach Lewis Rücktritt die Leitung desselben 1814 trat er auch hiervon zurück, spielte aber wieder von 1814—17 zu welcher Zeit er Kränklichkeits halber der Bühne für immer entsagte. Er starb am 26. Februar 1822 in Lausanne. Das Zusammenspiel der Geschwister gab ihren Darstellungen ein erhöhtes Interesse; auch konnte man sich in seiner Art kaum etwas Vollkommeneres denken. Kemble glaubte Anfangs großes Talent für das Lustspiel zu haben überzeugte sich aber bald, daß der Schwerpunkt seiner Begabung sowohl, wie der seiner Schwester einzig in der Tragödie liege. Das läßt schon allein auf einen tiefen Gegensatz zwischen ihm und Garrick schließen. Bestimmter hebt ihn eine Bemerkung von Mrs. Crawford hervor: „Die Schule Garricks, sagte sie einst, war ganz Sturm und Leidenschaft, wogegen die Schauspieler der Schule Kembles so voller „paw“ und Pausen waren, daß die Mitspieler oft glaubten, das Gedächtniß habe ihnen versagt, und ihnen die folgenden Worte zuflüsterten.“ Dies wird auch von Tieck noch bestätigt, welcher den großen Darsteller, freilich ganz kurz vor seinem Rücktritte von der Bühne sah, (1817). „Sein Organ — heißt es hier — ist schwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort ist gefühlvoll und verständig betont, nur viel zu sehr, und zwischen jedem zweiten und dritten Worte tritt eine bedeutende Pause ein. Die meisten Verse und Reden enden in der Höhe. Diese so zu sagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewissermassen unmöglich.“ „Kemble — heißt es an andrer Stelle — war mehr Declamator, als Schauspieler und so viel man ihm zugestehen muß, so ist es doch wohl unläugbar, daß Shakespeare sich jede seiner Rollen anders gedacht hat, daß er keine einzige so ermüdend langsam hat sprechen lassen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrschen müßten. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltsamkeiten seines Bildes und die wundervolle Mannichfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines

Element eines edlen Anstands, einer stets würdigen Geberde und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herabgezogen hat, so wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinaufhebt." Man sieht, daß, obschon Kemble den Vortrag der alten französischen Schule, aus deren Fesseln ihn Garrick nur eben befreit hatte, wieder annäherte, doch noch ein Unterschied zwischen beiden war. Auch läßt sich annehmen, daß die Manier bei ihm mit dem Alter beträchtlich zugenommen hatte und es scheint, daß Mrs. Siddons davon um Vieles freier, als ihr Bruder, gewesen ist. Wie ergriffen sie von dem, was sie darstellte war, geht aus dem Umstande hervor, daß in der Scene, in der sie in Tamerlan nach einem furchtbaren Aufschrei in Ohnmacht zu sinken hat, sie zum Schrecken des ganzen Theaters einst wirklich in Ohnmacht sank. Die Rollen in denen die Geschwister vorzugsweise excellirten, bestätigen das hier Gesagte. Kemble übertraf alle Schauspieler in Römerrollen, Coriolan und Cato stehen an der Spitze seiner Leistungen, ihnen schließen sich Octavian, Heinrich V., Wolsey, Hamlet und Rollo an.

Neben diesen beiden bedeutendsten Erscheinungen in den letzten Decennien nimmt Henderson die erste Stelle ein, dem jedoch Palmer der Zeit nach vorausging. John Palmer war einer der beliebtesten Schauspieler Londons. Er wirkte hier von 1761—1798 und starb ganz unerwartet bei einem Gastspiel in Liverpool. Mrs. Barry wäre beinahne schon früher die Parze geworden, die den Lebensfaden des Künstlers durchschnitt. Es war in The grecian daughter, in der er den Demetrius spielte, den sie mit einem Dolch zu durchbohren hat und auch wirklich durchbohrte. Er hatte damals mit dem gleichen Geschick auch das gleiche Glück von Charles Smith. Palmer war ein Darsteller von ungeheurer Vielseitigkeit; er verdarb keine Aufgabe. Sein Repertoir war erstaunlich. Young Wilding war seine Hauptrolle. Capt. Flash, Capt. Absolute, Young Fashion, Joseph Surface, Volpone, Don John, Stukely, Prinz von Wales, Heinrich VIII. waren kaum minder beliebt.

John Henderson wurde 1747 zu London geboren. Er debütirte in Bath und zwar in keiner geringeren Rolle als Hamlet, zuerst anonym, dann unter einem angenommenen Namen als Richard III. und erst nachdem er sich mit Erfolg in einer ganzen Reihe anderer

bedeutender Rollen versucht, endlich als Mr. Henderson selbst. Die Verluste, welche die Londoner Theater damals kurz nach einander erlitten, zwang die Directoren sich nach neuen Kräften umzusehen. So wurde denn Henderson von Colman an dessen Theater zu Heymarket berufen, wo er sich nun auch in London den Beifall des Publikums und der Kenner erwarb. Er war zwar nicht ohne Humor, doch neigte seine schwermüthige Natur mehr zum Tragischen, obschon Falstaff, Giles Overreach und Shylock zu seinen vorzüglichsten Rollen mit zählten. Er gehörte der Schule Garricks noch an, die mit ihm ausstarb. Seine letzte Rolle war die des Horatius im Roman Actor, 1785. Er starb nur kurze Zeit später und liegt in Westminster begraben.

Mrs. Farren, die Tochter eines wandernden Schauspieldirectors, der früher Wundarzt in Bath gewesen war, gehörte gleichfalls zu den interessantesten Erscheinungen der späteren Zeit. Sie trat 1769 zum ersten Male in Wakefield als Colombine auf. Eine reizende Gestalt, voll Geist und Temperament wurde sie bald der Liebling des Publikums. 1777 erschien sie in London. Gleich ihr erstes Auftreten am Haymarkettheater als Miß Hardcastle nahm für sie ein. Der Beifall steigerte sich mit jeder Rolle und erreichte mit Lady Townley den Gipfel. Drurylane gewann sie im folgenden Jahre. Beide Theater machten sie sich einander wiederholt abspänstig. Der schwierige Walpole nennt sie die vollkommenste Schauspielerin, die er jemals gesehen. Das Lustspiel war ihre Stärke, doch auch in empfindsamen Rollen war sie vorzüglich. Rosora in The barber of Sevilla, Lady Emily Gayville in The heiress, Susanna in The follies of a day, Indiana, Emily Tempest in The wheel of fortune gehören zu ihren beliebtesten Rollen. Sie spielte auch Minna in The disbanded officer. 1797 wurde sie der Bühne nicht durch den Tod, sondern durch die Berufung zu einem neuen glänzenden Leben entrissen. Graf Derby, der schon immer mit ihr in vertrautem Umgang gelebt, erhob sie, nur drei Wochen nach dem Tode seiner ersten Frau, zu seiner Gemahlin. Diese schnelle Heirath wirft einen Schatten auf ihren Charakter.

Eine kaum minder glänzende Erscheinung war Mrs. Dorothy Jordan. Ihre Thätigkeit reicht noch tief in das nächste Jahrhundert. Die Tochter eines Capt. Bland, wurde sie 1762 zu Waterford geboren. Die Familie gerieth in Noth und Dorothy beschloß ihren eigenen Weg zu verfolgen. Unter dem Namen Miß Frances betrat sie in Dublin

die Bühne, hatte hier aber wenig Erfolg, sie wendete sich deshalb nach London. Von Wilkinson, dessen Vermittlung sie nachsuchte, befragt, was sie denn spiele? erwiderte sie, Alles; was in der That auch der Fall war. Sie trat am Drurylane in The country girl, nach einem Witzwort des Dubliner Theaterdirectors, dem sie entlaufen war und der ihre Fahrt nach London das Ueberschreiten des Jordan genannt hatte, als Mrs. Jordan auf, spielte die Nell so gut wie Mrs. Clive, Hosenrollen so gut wie Mrs. Hoffington, entzückte die Hauptstadt als Rosalinde und Viola und galt als Hyppolita für unübertroffen. 1812 zog sie sich von der Bühne zurück und starb 1815 zu St. Cloud, wie es scheint in gedrückten Verhältnissen, obschon sie die Geliebte des Herzogs von Clarence gewesen war, der, König geworden, sich auch der mit ihr gezeugten Kinder erinnerte und den Sohn zum Grafen von Münster, die älteste Tochter zum Rang einer Marquise erhob.

Die Schauspielkunst hatte allmählich die Herrschaft der Bühne errungen und die Dichtung völlig in ihren Dienst gebracht, ein Verhältniß, welches zwar immer erst bei einem Sinken des Dramas eintritt, aber nicht nur ein weiteres Sinken dieses letzteren, sondern auch endlich ihr eigenes zur Folge hat. Sie hatte sich durch Garrick von dem fremden Einflusse frei gemacht, was aber nicht an der Hand eines neuen Dramas, sondern an der der Wiederherstellung des alten, insbesondere Shakespeares, geschah. Diese Selbständigkeit lief sie aber bereits Gefahr wieder einzubüßen.

Inzwischen waren auch in andern Städten des Landes feststehende Theater entstanden, von denen Bath anfangs eine Dependenz von der Hauptstadt war, Dublin aber bald den ersten Rang einnahm und länger behauptete, wozu der Charakter dieser Stadt, als einer Art Residenz, wesentlich beitrug. Dagegen hatte sich Edinburg lange aus religiösen Bedenken der Aufnahme des Theaters verschlossen, bis es hierin dem Geiste der Zeit auch endlich nachgeben mußte. Hier war es der Wiedererwecker des alten Nationalgesangs, Allan Ramsay,*) er mit seinem Gentle shepherd ein volksthümliches Drama ins Leben zu rufen suchte, und das erste öffentliche Theater gegründet hat.

---

*) Allan Ramsay wurde am 13. Okt. 1685 zu Leadshill (Lanark) in Schottland geboren und starb im Januar 1758.

Die Theater der Provinz standen zu denen der Hauptstadt in einem ähnlichen Verhältnisse wie in Frankreich. Sie waren eine Art Vorschule für sie, empfingen dagegen von ihnen die Dichtungen und die Vorbilder. Auch hierin nahm Dublin weitaus die erste Stelle ein, was auch mit darauf beruht, daß der irische Volksstamm eine Menge dramatischer und besonders schauspielerischer Talente erzeugte. Von ersteren seien aus dem 18. Jahrhundert nur Roger Boyle, Tate, Farquhar, Steele, Foote, Sheridan, Murphy, Brooke, Victor, Kelly, Coffey, Bickerstaff, Goldsmith, Cumberland, O'Keefe genannt.

Die Bühne behielt, so viele Theater auch in dem uns vorliegenden Zeitraum erbaut worden waren, im Wesentlichen doch die alte Einrichtung bei. Zum Theil wurde bei den Neubauten nur eine Vergrößerung des Zuschauerraums und eine gesteigerte Pracht ins Auge gefaßt, wie wir dies schon an Vanbrugh's Haymarkettheater gesehen haben. Tieck giebt 1817*) eine Beschreibung der damaligen englischen Bühne, welche hier Platz finden mag, weil sie mit großer Wahrscheinlichkeit auch für eine viel frühere Zeit schon paßt. Zunächst wird über die Breite und Höhe der Bühnen geklagt, auf welchen hierdurch die Spieler zu Pygmäen einschrumpften. „Etwas," fährt er dann fort, „wird die Höhe der Bühne wieder dadurch ermäßigt, daß die oberen Zwischenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unsern Theatern. Nach dem Schluß der Scene zu senken sie sich mit jeder Kulisse tiefer, so daß die Hinterwand um vieles niedriger ist, als die ersten Kulissen es sind. Durch diesen schnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit und die große Leere des Raums wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, daß, was bei der großen Breite des Theaters zu loben ist, die zweite, dritte, vierte Kulisse viel stärker in die Scene hineintreten, als bei uns, wodurch auch auf diese Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen sind, so viel als möglich im Proscenium sich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig ist ferner, daß die eigentliche Decoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Kulissen und die niederfallenden Zwischenvorhänge so bedeutend an Höhe und Breite vermindert, sehr oft nur aus zwei bemalten Brettern besteht, die sich an einander schieben. Dies hemmt die zu künstliche Ausmalung der Decoration und wirft die Stimme des Recitirenden

*) Dramaturgische Blätter. 2 Bdchn. 1826.

voll und stark in das Schauspielhaus zurück. Das Einzige, was an die alte englische Bühne erinnert, ist das Proscenium. Rechts und links nämlich ist eine Mauer mit Pilastern, wie auch bei uns, aber statt der Logen oben und unten oder einer leeren Verzierung, sind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die sich in Rollen bewegen und in den meisten Stücken zum Eintreten und Abgehen gebraucht werden. So kommt der Geist des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuschauer vorn im Proscenium, dicht am Orchester heraus und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberstehenden Thüre, die sich beide öffnen und schließen, ab. Durch diese Vorrichtung wird der Schauspieler allein schon und bei den wichtigsten Veranlassungen ganz vor in das Proscenium gedrängt, das Vorzüglichste muß hier geschehen und sich entwickeln und er kann dem Vorurtheile nicht huldigen, welches jetzt so viele deutsche Bühnen beherrscht, die Linie nie zu überschreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten sie fast immer über diese Linie hinaus, da die Architektur des Prosceniums ziemlich breit ist und der Vorhang, wie bei uns, sich erst jenseits dieser Linie befindet. Wollte man diese Einrichtung bei uns nachahmen, so müßte man freilich (wie es schon immer bei den Engländern gewesen ist), die unglückliche Behausung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen."

Zu der immer wachsenden Größe der Schauspielhäuser wurde man unter anderem auch durch die noch immer bestehende Gewohnheit, das Publikum mit auf der Bühne Sitz nehmen zu lassen, bestimmt. Ich berührte es schon, daß die Königin Anna diesem Unfuge zu steuern suchte. Steele's Lying lover war das erste Stück, welches in Folge davon auf freier Bühne dargestellt wurde, allein dies hatte keinen Bestand. Nicht nur die Modeherren, sondern auch die Schauspieler hatten ein zu großes Interesse daran; zunächst weil jene Einrichtung den Verkehr zwischen beiden erleichterte, sodann weil sie den Benefizianten große Vortheile brachte, da die Besucher der Bühnenplätze bei solchen Gelegenheiten besondere Geschenke zu machen pflegten und in der Größe derselben oft miteinander wetteiferten. Noch 1762 hatte Garrick, dem es um Hebung der Bühne und des Schauspielerstandes so ernstlich zu thun war, mit diesem Uebelstande zu kämpfen. Auch erreichte er zunächst nur, denselben auf die Benefizabende einzuschränken. Erst als er den Interessenten ein Aequivalent durch die Vergrößerung

des Zuschauerraums bot, fügten sie sich darein. Doch kamen noch immer einzelne Fälle vor, in denen Zuschauer Platz auf der Bühne nahmen, so z. B. noch 1804 bei Elliston's Benefiz im Opernhause. Die von Tieck beschriebene Verengung der Hinterbühne dürfte daher erst eine etwas spätere Neuerung sein, da die Bühnenzuschauer hinter den Darstellern saßen*), woher es wohl auch kam, daß diese so sehr ins Proscenium gedrängt wurden.

Das Spiel der Darsteller wurde hierdurch nicht nur beengt, sondern mußte auch auf zwei einander entgegengesetzte Zuschauerräume berechnet werden. Tieck berichtet von der Steifheit der Anordung und der Bewegungen, die vielleicht noch eine Folge davon war, obschon jetzt das Spiel nur auf den vorderen Zuschauerraum abzielte. „Am meisten – lesen wir hier — verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehen müssen. Sie dürfen zwar in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals unter keiner Bedingung den Rücken zukehren; darum gehen sie immer seitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit sind, daß sie meistentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieser Peinlichkeit geschähe, damit sie dem Zuschauer nur immer das volle Gesicht bieten können. Deshalb nähern sie sich einander feierlich und gezwungen langsam und nach einigen Reden, wechseln dann die Stellen und treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, ein Menuett zu tanzen. Im Wortwechsel oder in Freudeversicherungen, ja selbst im Zwiegespräch zweier Liebenden, suchen sie eben so allgemach die Nähe der Kulissen zu gewinnen und Jeder entfernt sich mit einem Seitenpas nach den letzten gesprochenen Worten.“

Das Theater war in London lange zugleich ein Ort des gesellschaftlichen Verkehrs, bei dem die Damen das Hauptinteresse bildeten, obschon dieselben bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts meist in Masken erschienen, oder doch während des Spiels Masken vornahmen. Es war aber auch noch der Ort, wo sich die öffentliche Meinung über gewisse Erscheinungen im Leben des Tages kundgeben konnte, wozu

*) So heißt es z. B. in einer Ankündigung: Part of the pit will be railed into the boxes and the stage will be formed into an Amphitheatre. (März 1738) und Wilkinson erzählt, daß Mrs. Cibber als Julia in der Kirchhofsscene vor mehr als 200 Zuschauern hinter sich auf der Bühne dagelegen habe.

die Prologe und Epiloge Gelegenheit boten. So stürmisch das Publikum in seinem Beifall war, so rücksichtslos war es in den Aeußerungen seines Mißfallens, und so viel es sich in den Prologen ꝛc. auch selbst gefallen ließ, so bestand es doch andererseits mit großer Heftigkeit auf seinen, wenn auch nur vermeintlichen Rechten. Dies führte nicht selten zu blutigen Tumulten, zu Insulten der Darsteller und zur Demolirung der inneren Einrichtung der Häuser. Zuweilen entsprangen solche Auftritte aber auch nur aus Streitigkeiten unter den Zuschauern oder aus privaten Verhältnissen Einzelner unter ihnen zu einzelnen Darstellern. Der Streit sprang dann wohl aus dem Parterre auf die Bühne, Waffen wurden gezückt und an die Stelle der schauspielerischen trat die wirkliche Action. Große Unordnungen gingen endlich noch häufig von den wartenden Dienern der Herrschaften aus, die sich in den letzten Akten gewaltsam in den Zuschauerraum drängten, um Theil am Schauspiel zu nehmen, worüber sich schon Dryden in einem Epiloge beklagt. Der Unfug nahm in dem Maße zu, daß, um ihm zu steuern, den Dienern 1699 die obere Galerie mit eingeräumt wurde. Sie machten aber von dieser Vergünstigung oft einen so rohen Gebrauch, daß man sie ihnen wieder entzog. Dies führte zu Unruhen. 1736 stürmten die Bedienten die obere Galerie und es entstand ein Tumult, daß die Aufruhracte verlesen werden mußte. Auch setzten sie es zu verschiedenen Malen durch, daß jenes Recht ihnen wieder eingeräumt wurde. Erst 1780 ward es für immer beseitigt. Doch auch von dem Uebermuthe der Jugend wurden dergleichen Ansprüche erhoben. 1721 drang ein Schwarm junger Leute in das Theater von Lincolns Inn Fields und wenig fehlte, daß dieses niedergebrannt worden wäre. Dies hatte die Einstellung von Wachen in die Theater zur Folge. Hierher gehört auch unter Andrem die gewaltsame Entführung von Mrs. Bellamy mitten aus der Vorstellung durch einen jungen Mann, der sie ins Foyer rufen ließ, sie hier ergriff und auf seinen Armen in den bereit gehaltenen Wagen trug. Es konnte natürlich nicht weiter gespielt werden. Rücksichtslosigkeit trat damals in allen Formen hervor, sogar von Seiten der Schauspieler. Auf Wunsch des Königs von Dänemark wurde 1768 Jane Shore gegeben. Mrs. Bellamy spielte die Alicia und verletzt, daß der König bei ihrem Spiele schlief, nahm sie die Gelegenheit wahr, sich seiner Loge bei einer Stelle zu nähern und ihm die Worte: Oh thou false Lord! mit einer solchen Stimme zuzurufen,

daß er erschreckt davon auffuhr. Schlimmer trieb es Kitty Clive mit dem alternden Georg II., indem sie mit directer Beziehung auf ihn die Worte sprach: You are a villainously old, you are 66, you cannot have the impudence to think of living about two years. Der König begnügte sich, zu murmeln: This is a d'd wife, gerade so wie sich der König von Dänemark begnügt hatte, zu sagen: „Mit einer Frau, die solch eine Stimme hat, möchte ich nicht um die Welt verheirathet sein." Auch Georg III. lachte nur bei Parson's Extempore: „An the king were here and did not admire my scaffold, I would say to him, he has no taste." Dafür demüthigte das Publikum nur zu oft Schauspieler und Direktoren, die ihm Abbitte leisten mußten. Es erzwang die sofortige Entlassung von mißliebig gewordenen Schauspielern und die augenblickliche Einstellung von Stücken. Setzten doch selbst die Frauen die Weglassung einer Rolle, des Bookish in Fielding's Old man taught wisdom, durch, nur weil sie von einer Bemerkung über die Superiorität der Männer beleidigt waren. Als Garrick 1754, während des Kriegs zwischen England und Frankreich es wagte, französische Tänzer in dem Ballet The Chinese festival tanzen zu lassen, brach in Gegenwart von Georg II. ein ungeheurer Sturm der Entrüstung los und da Garrick trotzdem die Wiederholung am folgenden Abende wagte, kam es zu einem völligen Kampf, in dem die Logen gegen den Pit und die Gallerien für Garrick Parthei ergriffen. Die Herren sprangen mit gezogenen Degen in den Pit herab, um fürchterlich durchgebläut zu werden, die Gallerien applaudirten, eine allgemeine Demolirung des Hauses begann, Bänke wurden zerbrochen, Stühle und Spiegel zerschlagen, Gardinen und Decorationen zerrissen — und nicht zufrieden damit, stürzte der Mob auch noch nach Garricks Hause, um alle Fenster desselben bis unter das Dach einzuschlagen. Am Empfindlichsten aber war man gegen die Erhöhung der Theaterpreise.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kostete der Platz auf der ersten Gallerie 1 s., auf der zweiten 6 d. Die Eintrittspreise für die Damen werden an einigen Orten mit 4 s. angegeben. Dies sind sicherlich Logenpreise. Andrerseits wird wieder bemerkt, daß Bürgerfrauen häufig die ersten Gallerien besuchten. Um 1700 war der gewöhnliche Platz eines Logenplatzes auf 4 s., der Platz im Pit auf 2 s. 6 d., für die erste Gallerie auf 1 s. 6 d. und für die zweite auf 1 s. normirt. Die höchste Wocheneinnahme (6 Tage) belief sich auf

500 £. Etwas später finde ich den Preis der Logen wieder au 3 s. 6 d. herabgesetzt. Bei neuen oder Ausstattungsstücken tratenf die höheren Preise ein, damals 5 s. für den Platz in der Loge, 3 s. im Pit, 2 s. erste Gallerie und 1 s. zweite. Bei einzelnen Gelegenheiten fanden noch weitere Erhöhungen statt, so kostete bei dem Benefiz von Mrs. Bracegirdle der Platz im Pit und in den Logen 10½ s., auf der ersten Gallerie 1 Krone. (Siehe auch S. 358.) Nach Erweiterung des Drurylanetheaters durch Garrick soll nach Murphy das höchste Erträgniß einer Vorstellung bei gewöhnlichen Preisen 335 £ betragen haben. Das Jahr 1713, in welchem Cato erschien, brachte jedem der drei Directoren Cibber, Wilks, Dogget 1350 £ auf seinen Antheil ein. Es war üblich, nach jedem größeren Stücke noch ein kleineres in Form einer Oper, Posse oder eines Ballets zu geben. Seit Cibber wurde das Zugeständniß gemacht, daß diejenigen, welche sich nach dem ersten Stücke schon entfernten, bei erhöhten Preisen den Unterschied zwischen diesen und den gewöhnlichen Preisen wieder zurückerstattet erhielten.

Welcher Aufwand schon damals gelegentlich gemacht wurde, beweist die Angabe Cibber's, daß die Einrichtung und Ausstattung von Heinrich VIII. mit dem großen Krönungszug 1000 £ gekostet habe. Dies bezieht sich fast nur aufs Kostüm und doch war das Kostüm lange einer der schwächsten Punkte der englischen Bühne, da es meist ebenso willkürlich, als geschmacklos war. Betterton spielte Alexander den Großen im Hofkleid der Zeit. Booth trug als Cato ein geblumtes Gewand und eine große Perrücke aus der Zeit der Königin Anna. In Perrücke und Puder ging eben alles, Orestes wie Hamlet. Garrick spielte den Macbeth im modernen Offiziersanzug, und Macklin war der erste, welcher das schottische Costüm bei dieser Rolle in Anwendung brachte, doch ohne der Zeit dabei Rechnung zu tragen. Woodward ging als Mercutio in der Kleidung der englischen Landedelleute seiner Zeit, und Kemble trug als Hutspur den Hosenbandorden. Ja sogar Henderson konnte sich noch berühmen, zehn seiner vorzüglichsten Rollen in demselben Kostüme gespielt zu haben. Tieck sah von Kemble den Posthumus in langen gelben Beinkleidern darstellen, die nach Art der Husarenhosen gestickt waren und im Wamms ohne Mantel (was wie er darthut, ungefähr auf dasselbe hinausläuft, als wenn im modernen Kostüm eine Rolle ohne Oberkleid, in der Weste, gespielt

würde), mit wallonischem Halskragen und rother Schärpe. So gingen auch alle Darsteller in Othello, dieser jedoch in orientalischer Tracht. Obschon damals das römische Kostüm von Talma und Young längst adoptirt worden war, spielte Kean den Orest doch wieder in einem Anzug mit Bändern. Auch bei den Damen war es lange in Bezug auf Kostüm meist gleichgültig, welche Rolle sie spielten, ob Cleopatra, Julia oder Lady Macbeth.

Wie früher, waren auch jetzt die Schauspieler theils auf Antheile, theils auf Gehalte oder Spielhonorare gestellt. Das letztere wurde allmählich die allgemeine Form. Den besseren Schauspielern wurde noch eine Benefizvorstellung jährlich gewährt. Bei dieser wurde von der Einnahme eine bestimmte Summe für die Besitzer des Hauses in Abzug gebracht. Um 1800 betrug diese letztere 140—160 £. Sie wurde bisweilen den Darstellern erlassen, so z. B. Cook 1801, der £ 560 damals einnahm. Betterton brachte es nicht über 5 £ per Woche. Sein Benefiz von 1708 trug an der Casse nur 76 £ ein. Die ihm gemachten Geschenke aber beliefen sich auf noch 450 £. Im Jahre 1732 finde ich folgende Gagen angegeben: Cibber und seine Frau 5 £ per Abend, Mills mit seiner Frau 3 £, dabei waren ihnen 200 Vorstellungen jährlich garantirt, Johnson und Miller jeder 5 £, Harper und Griffin 4 £ jeder, Shepherd 3 £. Zu dieser Zeit wurde der sechste Antheil am Patente von Drurylane mit 1500 £ bezahlt. Garricks Honorar betrug lange 600 £ jährlich, später schätzte man sein jährliches Londoner Schauspielereinkommen auf 1000 £. Nicht weniger betrug es bei Quin. Mrs. Cibber nahm in ihrer glänzendsten Zeit für 60 Abende 600 £ ein. Die beiden Barry's brachten es zusammen auf 1500 £. Sie nahmen aber einmal in Irland für 16 Vorstellungen 1100 £ ein. Der Wunsch Mrs. Siddons ging auf den Erwerb von 10,000 £, um sich dann auf ein kleines Landgut zurückziehen zu können; ihr zweites Londoner Benefiz brachte ihr aber allein 700 £, ein Sommerausflug nach Irland 1000 £ ein, so daß bereits 1786 die ersehnte Summe erreicht war. Sie zog aber jetzt den Aufenthalt in London vor und blieb noch bis 1812 auf der Bühne.

Die Theaterstunden waren auch wesentlich andre geworden. Während man zu Dryden's Zeit noch um 3 Uhr die Schauspiele eröffnete, war schon nach dem ersten Viertel des Jahrhunderts 6 Uhr

die gewöhnliche Theaterstunde. Der Mittagsvorstellungen Foote's ist schon gedacht worden. Ausnahmsweise kamen aber auch viel spätere Theatervorstellungen vor. So finde ich am 18. Juni 1717 eine Vorstellung angekündigt, welche auf ausdrücklichen Wunsch verschiedener Damen von Stande wegen des heißen Wetters erst um 9 Uhr beginnen sollte.

Die Kritik wurde damals von den Zuschauern selbst noch sehr streng ausgeübt, wenn auch nicht immer gerecht. Für den literarischen Ruf der Theaterdichter waren jedoch die Urtheile der literarischen Caffehäuser, später der literarischen Clubs um vieles entscheidender. Von jenen spielte bis Anfang des 18. Jahrhunderts Will's Caffeehaus an der Ecke von Bow- und Russelstreet die hervorragendste Rolle, wo Dryden das Orakel war und wo später auch Isaak Bickerstaff thronte, dessen wunderlicher Figur sich Steele zu seinem Tatler bemächtigt hat. Addison zog die schöngeistige Welt aber von hier nach Button's Caffeehause hinüber, das auf der andern Seite der Straße lag. Auch das Chapter-Caffeehaus, in dem sich Buchhändler und Verleger versammelten, mag hier erwähnt werden. Wichtiger ward aber noch der von Sam. Johnson in's Leben gerufene Club, der später seinen Namen erhielt und von welchem auch Garrick Mitglied wurde. — Die Flugschriften und Pamphlete, welche bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts eine so große publicistische Rolle gespielt, wurden von nun durch die Zeitungen in den Hintergrund gedrängt. Der sogen. moralischen Wochenschriften und ihrer Bedeutung für die Kritik des Theaters ist schon gedacht worden. Von den übrigen Zeitungen seien hier aber noch folgende erwähnt: Dayly Post und Dayly Courant (1702), London Post, Weekly Miscellany Grubstreet Journal und The Englishman (1715), The Postman (1724) aus dem später St. James' Chronicle entstand. London Dayly Post (1726), welche sich 1742 in den General Advertiser und 1752 in den Public Advertiser verwandelte, The Dramatic Censor, The public Ledger (um 1757), The Gazetteer, The morning chronicle (1769), Morning post (1772), St. James chronicle, Morning Herald (1780), Daily universal register (1785) aus dem sich 1788 die Times entwickelte. The evening mail 1790, The courier und The Sun (1792), The London Review und Morning advertiser (1794). Erwähnung verdienen endlich die vielen in diesem Zeitraum erschienenen Schriften über das Theater

und Drama, von denen außer den schon bei den biographischen Skizzen der Dichter und Schauspieler gedachten, hier noch die Namen folgender Platz finden mögen; Downes, Roscius Anglicanus (1789), Samuel Pepys Diary (1825), Wright, Historia Histrionica (1699), Langbaine, Account of the dramatic poets (1691), Mist's Journal; Curll, History of the stage (1741); Whincop, A complete list of all the dramatic poets and of all the English plays (1747); Churchill, Rosciad, eine Satire auf die Schauspieler; The theatrical examiner (1770), Davies, Miscellanies; Victor, History of the London and Dublin stage 3 v. 1750—71 von Oulton 1796 fortgesetzt; Roß, Theatrical biography (1772); Baker, Biographia dramatica 2 v. (1782); Wilkinson, Memoirs of my life (1790) und Wandering patentee or a history of the Yorkshire theatre (1795); Jackson, history of the Scottish stage (1793).

Das Drama im neunzehnten Jahrhundert.

Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung. — Einflüsse darauf. — Die Schule Walter Scotts, die Seeschule und Byron. — Joanna Baillie. — Melodramen Ausstattungs- und Pferdestücke. — John Tobin; Hooke; Poole; Kenney und Fawcett. — Coleridge; Southey; Shelley. — Hart Milman. — Sheridan Knowles. — Maturin; Sheil. — Byron. — Robinson Planché. — Walter Proctor. — Ms. Mitford. — Buckstone; Douglas Jerrold. — Frances Anna Kemble. — Stirling Coyne. — Lytton Bulwer. — Browning und Elizabeth Barret; Bailey. — Talfourd. — Boucicault; Tom Taylor; Palgrave Sympson. — Reade; Marston. — Leigh Hunt. — Einführung der Theaterfreiheit; Ueberhandnahme des französischen Geschmacks. — Richard; Tennyson; Robertson. — Gilbert; James Byron.

Das unter den letzten Stuarts gesunkene Nationalgefühl der Engländer war im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich wieder erstarkt. Doch zeigen sich davon die Wirkungen in der Literatur lange nur sehr vereinzelt. Sie treten entschiedener in der Lyrik und Epik, als im Drama hervor, in dem der französische Einfluß gerade jetzt ganz herrschend wurde. Auch sahen wir, das weder das sentimental-moralisirende Lustspiel Steele's und Cibbers, noch das criminalistisch-lehrhafte Drama Lillo's hier zunächst eine größere Nachfolge

hatten, so daß der Einfluß beider in Frankreich und durch dieses in Deutschland, ja selbst in Italien fast ein stärkerer war. Das sentimentale Lustspiel, das bürgerliche Rührstück kam besonders in Frankreich früher als in England zu weiterer Ausbildung, obschon von hier die Anregungen dazu mit ausgingen. Anders im Romane, der eine nationale Entwicklung nach zwei verschiedenen Richtungen hin nahm, nach der Seite des Empfindsamen und nach der Seite des Humors und der Satire. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann das sentimentale Drama auch in England eine Bedeutung, aber zunächst nur, weil man von Frankreich jetzt aufs Neue dazu angeregt wurde.

Inzwischen hatte man im Lustpiel trotz dieses fremden Einflusses eine gewisse Selbständigkeit gewahrt. Hier hatte man zugleich noch immer das eigene Leben, die eigenen Sitten, Thorheiten, Einseitigkeiten und Laster in Betracht gezogen. Die englischen Nachahmungen sahen daher fast durchgehend wesentlich anders, als ihre französischen Vorbilder aus. Nicht so in der Tragödie.

Auch die Wiederaufnahme des altenglischen Dramas war eher ein Hinderniß für die Fortbildung einer nationalen Tragödie, als ein förderndes Mittel. Man ließ sich an diesen wiederentdeckten Schätzen genügen und vermißte den Mangel an Neuem nicht. Als das Bedürfniß danach sich aber doch endlich fühlbar machte und man des conventionellen academischen Dramas müde ward, wurden die Ritter-, Gespenster- und Räuberdramen des deutschen Theaters, wurden die Dramen der Sturm- und Drangperiode, wurden die Rührdramen Kotzebues die Vorbilder der Nachahmung. Holman's Red Croßknights, Scheridan's Pizzaro und Lewis Castle Spectre waren die epochemachendsten Dramen dieser veränderten Geschmacksrichtung im letzten Decennium des Jahrhunderts.

In Deutschland war dieser Sturm und Drang aber gerade zum Theil erst von England aus, durch Shakespeare, erregt worden. Es waren die Geburtswehen einer großen nationalen Dichtung, zu welcher sein Geist hier die Keime gelegt. Was er damals in dem Mutterlande nicht vermochte, gelang bei dem stammverwandten Volke der Deutschen. Nicht daß er dort auf die Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung ohne allen Einfluß geblieben wäre. Aber wie sich diese hier auf einem anderen Gebiete als auf dem des Dramas voll-

zog, ging sie zunächst auch von anderen Erscheinungen aus. Das Drama wurde nun einmal in dem Lande der strengen kirchlichen Observanz und der traditionellen Vorurtheile trotz der Verehrung Shakespeare's in einem zu zweideutigen Lichte gesehen, als daß seine Entwicklung eine Angelegenheit von wahrhaft nationaler Bedeutung hätte werden können. In England ging die Entwicklung der nationalen Dichtung von der Wiedererweckung des alten Volksliedes, des Nationalgesangs aus. Allan Ramsay, den wir schon als Erbauer des ersten Theaters in Schottland kennen lernten, scheint auch der erste gewesen zu sein, welcher sich um die Wiederaufnahme des alten Nationalgesangs verdient gemacht hat. Er begann als Perückenmacher, wurde dann Buchhändler, als welcher er die Circulating libraries in Schottland begründete und gab zwei Sammlungen schottischer Volkslieder The tea table miscellany (4 Bde. 1724) und The evergreen (1725) heraus.*) Er und Robert Fergusson (1751—74), der ebenfalls Lieder im schottischen Dialekte geschrieben hat, von denen 1773 eine Sammlung erschien, haben hauptsächlich auf den großen Volksdichter des neuen Englands, auf den Schotten Robert Burns (1759—1796), eingewirkt, dessen, den besten alten Ueberlieferungen ebenbürtige, unmittelbar aus den ländlichen Verhältnissen seiner Heimath und seines individuellen Lebens heraus gedichteten Lieder, nächst den etwas früher von dem Engländer Percy (1728—1811) herausgegebenen Reliques of ancient English poetry eine das Nationalgefühl mächtig erregende Wirkung ausübten und als die hauptsächlichste Quelle zu betrachten sind, aus der sich die neue nationale Dichtung der Engländer entwickelt hat. Es war jedoch nicht die einzige, auch die Dichtungen Youngs und Cowpers, sowie die aesthetischen Schriften Burke's und seiner Nachfolger, insbesondere Home's, trugen mit dazu bei. Sie alle drängten zu einem Bruche dort mit dem französischen Academismus, hier mit der Nützlichkeitsphilosophie des 18. Jahrhunderts. Burke wies insbesondere darauf hin, daß das Schöne und Erhabene einen höheren Ursprung haben müsse, als diese behaupte. Er stellte der von der Revolution bedrohten Gegenwart

*) Er dichtete auch selbst Lieder, sowie Idyllen. Sie erschienen mit seinen dramatischen Versuchen nebst einer biographischen Skizze von Chalmers 1800 in 2 Bdn. in London.

das Mittelalter und seine Institutionen im herrlichsten, glänzendsten Licht gegenüber. Und in der That, wenn es gelang, die Dichtung ganz von den unmittelbaren Beziehungen zur Wirklichkeit loszulösen, so blieb auch nichts anders übrig, als ihr eine Richtung auf Vergangenheit oder Zukunft zu geben. Auch schlug die wiedererwachende nationale Poesie zunächst diese einander entgegengesetzten Richtungen ein. Jene, von Walter Scott ausgehend und vornehmlich von Percy und Burns, wohl auch von Shakespeare und der deutschen Dichtung beeinflußt — Scott's erste poetischen Versuche bestehen aus Uebersetzungen Bürger'scher Balladen und des Goethe'schen Götz — ist von überwiegend historischen, dabei epischen und objectiven Charakter. Sie beruht auf sorgfältigem Studium der Natur und des historischen Kostüms. Diese, von Wordsworth ausgehend, mit dem Namen der Seeschule bezeichnet, und hauptsächlich von der deutschen Philosophie, sowie von Young und Cowper beeinflußt, — hat doch einer ihrer Anhänger, Southey, eine Ausgabe des letzteren veranstaltet und eine Biographie desselben geschrieben — zeigt, sich dem Drange der Empfindung und dem Fluge der Phantasie rücksichtslos überlassend, dagegen einen überwiegend lyrischen, spiritualistischen und subjectiven Charakter.

Byron stand zwischen beiden Richtungen. Er hat bei einzelnen seiner Dichtungen, wie Walter Scott, den Blick auf die Vergangenheit, bei andern, selbst noch bei solchen, deren Stoff dem Anfang der menschlichen Dinge entnommen ist, ganz auf die Zukunft gerichtet Man verliert aber bei ihm fast nie das Gefühl, daß er selbst in der Gegenwart steht und aus einzelnen seiner Werke tritt er mit seinen Beziehungen zu dieser, sogar in störender, wenn auch immer geistvoller Weise heraus. Die Richtung auf die Zukunft überwiegt aber bei ihm. Er tritt hierdurch der Seeschule, jedes ihrer Mitglieder weit überragend, näher als Walter Scott. Es ist unrichtig, ihn zu dessen Schule zu rechnen, da er vielmehr in einem gewissen Gegensatz zu ihm steht, es ist aber auch nicht zutreffend, diesen Gegensatz in der romantischen Natur Walter Scotts zu suchen. Byron und die Seeschule sind kaum minder romantisch, sie sind es nur in einer wesentlich anderen Weise. Was Walter Scott in die Vergangenheit, was Byron und die Seeschule in die Zukunft treibt, ist derselbe nur anders gerichtete romantische Zug in die Ferne, der freilich dort einen

anderen Charakter wie hier hat, bei Walter Scott eine bestimmte Grenze, ganz bestimmte reale Gegenstände findet, bei Byron sich dagegen nicht selten, um die Räthsel des Lebens zu lösen, in das Unendliche und Unfaßbare verliert. Byron ist mehr phantastisch, als romantisch zu nennen, aber seine Phantastik selbst ist romantisch, wie ja diese dem Alten völlig abgekehrte Romantik durchaus neu und modern ist. Er hat darum auf den Geist der kommenden Zeit und der sich aus ihr entwickelnden Dichtung einen ungleich größeren Einfluß gehabt, als Walter Scott, was in noch stärkerem Maße der Fall gewesen sein würde, wenn er in England von der Aristokratie und der Kirche nicht lange Zeit als eine Art Popanz behandelt worden wäre. Er ist der Begründer des Weltschmerzes und des modernen Pessimismus in der Poesie. Was aber bei ihm die unmittelbare Aeußerung einer starken Natur und Empfindung war, wurde bei seinen Nachfolgern meist zur schwächlichen Anempfindung, mit welcher die Eitelkeit ein kokettes und gefährliches Spiel trieb. Die Natur Byrons, so stark und schön sie in ihrer ursprünglichen Anlage war, ist zerrissen und krank und sein Weltschmerz und sein Pessimismus ist nicht nur aus seiner Natur, sondern auch aus dieser Zerrissenheit und Krankheit derselben entsprungen. Aber es war doch immer die Krankheit *seiner* Natur, während in seinen Nachfolgern nur die fremde Krankheit weiter fortwirkte. Byron's Bedeutung als Dichter lag einerseits darin, daß er mit vollster Entschiedenheit mit dem Conventionalismus der Gesellschaft brach und die sich darunter verbergende Heuchelei, den engherzigen Egoismus in seiner vollen Blöße ans Licht zog, andererseits aber auch in einem tiefen Mitgefühl für die Menschheit und einem ebenso tiefen Schönheitsbedürfniß.

Für die Geschichte des englischen Dramas fällt der Gegensatz der hier in Betracht gezogenen beiden Schulen kaum ins Gewicht, da sich die eigentliche Schule Walter Scotts fast gar nicht auf dem Gebiete des Dramas bethätigt hat, Byron und die Seeschule aber schon wegen des Mangels an concreter Gestaltungskraft auf dem Theater nicht Fuß fassen konnten. *Walter Scott's* Versuche im Drama würden ohne seine übrige Bedeutung völlig vergessen sein. Halidon Hill wird von ihm selbst nur als eine dramatische Skizze bezeichnet. Es ist wenig mehr als eine romantische Erzählung in dialogischer Form, durch welche ein heroisches Pathos geht. In Auchendrane fühlt man

sich dagegen von einem wirklich tragischen Zuge ergriffen. Allein der Dichter entfaltet sich zu sehr in der behaglichen Breite der Detailschilderungen, es fehlt ihm an concentrirender Kraft, an Energie in der Entwicklung der Leidenschaften, an Individualisirung und Schärfe in der Zeichnung der Charaktere.

Joanna Baillie, die erste bedeutende Erscheinung, der wir im englischen Drama dieses Jahrhunderts begegnen, steht hierin zu ihm in dem entschiedensten Gegensatz. Obschon Walter Scott den lebendigsten Antheil an ihrer Dichtung nahm und sie zu ihm ein fast schwesterliches Verhältniß gewann, so kann sie schon deshalb weder seiner, noch der Byron'schen oder der Seeschule zugezählt werden, weil sie ihnen allen mit einem großen Theil ihrer Dichtungen vorausging und den darin eingeschlagenen Weg ganz selbständig ergriff. Einige von ihnen gehören sogar noch dem vorigen Jahrhunderte an, da sie bereits 1798 erschienen. Die Wirkung derselben fällt aber erst in den vorliegenden Zeitraum. Er darf nicht unterschätzt werden, da von diesem ersten Bande bereits 1806 die fünfte Auflage erschien. Keiner der folgenden (1802 erschien ein zweiter, 1804 ein dritter und 1812 ein vierter Band, denen sich 1836 noch drei weitere anschlossen), hat aber, wie es scheint, eine gleiche Theilnahme gefunden. Auf die Bühne war der Einfluß gering. Von ihren vielen Dramen wurden nur zwei, die Tragödie Montfort (1800) und das Drama The family legend (1815) gegeben, dieses nur durch Einfluß Walter Scott's. Auch wurde ein drittes The election mit ihrer Bewilligung zu einer Oper benutzt. Schon der Titel, unter dem die ersten Bände ihrer Dramen erschienen: A series of plays, in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind, deutet an, daß, obschon die Verfasserin das wahre Element der tragischen Handlung richtig erkannt hatte, sie bei ihren Conceptionen doch mehr von einem psychologisch-poetischen, als von einem wahrhaft dramatischen Interesse geleitet wurde. Man ist zwar zu weit gegangen, wenn man ihr vorgeworfen, in jedem ihrer Dramen immer nur eine Leidenschaft zur Entwicklung und Darstellung gebracht zu haben. Gewiß aber ist, daß sie hierauf ein zu einseitiges Gewicht gelegt hat, daß bei ihr der epische Theil des Dramas immer zu kurz gekommen ist, daß es ihren Stücken an dramatischer Spannung fehlt.

Joanna Baillie,*) die Tochter eines schottischen Geistlichen, wurde 1762 in Bothwell bei Glasgow geboren. 1783 übersiedelte sie mit ihrem Bruder nach London, der wie ihre berühmten Ohme John und William Hunter, Lehrer der Anatomie war. Hier und in Hamstead, wo sie ein Grundstück erwarb, verbrachte sie ihr ferneres Leben. Sie starb am 23. Februar 1851. Es ist wahrscheinlich, daß der intime Verkehr mit ihrem Bruder ihrem Geiste und ihrer Dichtung die besondere Richtung gab. Das altenglische Drama blieb dabei nicht ohne Einfluß. Sie vermied die direkte Nachahmung, bediente sich aber seiner Freiheiten. Auch hat man ihr hier und da eine alterthümelnde Sprache zum Vorwurf gemacht. Diese hat etwas strenges, ohne doch kalt zu sein. Sie gewinnt nicht selten einen energischen, männlichen Ausdruck, doch fehlt es daneben nicht an den Tönen zarter und zärtlicher Empfindung. Ihre Charaktere und Situationen vermeiden das Hergebrachte. Campbell in seinem Life of Mrs. Siddons meint, daß es ihr mehr um Darstellung der menschlichen Natur, als um scenische Wirkung zu thun war. Es habe ihr weniger daran gelegen, das Auge der Zuschauer zu blenden und im Sturm ihre Sinne gefangen zu nehmen, als sie durch Wahrheit zu überzeugen und sich durch diese ihr Herz zu gewinnen. Cunningham vergleicht sie mit Flaxman. Sie sei das in der Dichtung gewesen, was dieser seiner Zeit in der Sculptur war. Sie selbst aber faßt ihre Absicht in folgende Worte zusammen (Vorrede zum ersten Theil ihrer Dramen): „Let one simple trait of the human heart, one expression of passion genuine and true to nature stand forth alone in the boldness of reality, whilst the false and unnatural around it fades away on every side like the rising exhalation of the morning.“ Klingt bei aller Verschiedenheit in dem dramatischen Evangelium Victor Hugo's nicht doch etwas von diesen Worten noch nach?

De Montfort ist, wie The election, eine Tragödie des Hasses. Ein Duell, in welchem Razenvelt De Montfort das Leben schenkt, steigert dies Gefühl in letzterem zur unerträglichen Leidenschaft. Die Liebe Razenvelt's zu Montfort's Schwester beschwört vollends den tragischen Conflict herauf. Ein nochmaliger Zweikampf ist die nächste

*) 1851 erschienen ihre gesammelten Werke. 1806 eine deutsche Uebersetzung ihrer früheren Dramen. Amsterdam und Leipzig, 3 Bde.

Folge davon. De Montfort wird von seinem Gegner wieder entwaffnet und sinnt nun auf Rache. Er ermordet den Verhaßten, eine That, die jedoch in den Zwischenact fällt. Auch der Tod Montfort's wird nur berichtet. Der Mangel an Erfindung, an Spannung und das Unsympathische des Hauptcharakters treten offen zu Tage. Die Vorzüge liegen in der edlen, ausdrucksvollen Sprache und in der Entwicklung der beiden Hauptcharaktere. In The election wollte Mrs. Baillie offenbar ein Gegenstück zu dem vorigen Drama schaffen. Hier überwindet sich schließlich der Haß, indem Baltimore in dem verhaßten Freemann seinen Halbbruder erkennt. Der Family legend liegt eine alte Familientradition zu Grunde. Um eine Fehde zwischen den Campbells und den Macleans zum Austrag zu bringen, wird Helena, die Tochter Argyle's, des Hauptes der Campbell, dem Maclean vermählt, obschon sie bereits Sir Hubert liebt. Die Liebenden sind, um dem Blutvergießen ein Ende zu machen, auch einverstanden, ihr Glück zum Opfer zu bringen. Der Clan Macleans will aber von dieser Verbindung nichts wissen. Er fordert von diesem die Auslieferung seines Weibes. Maclean willigt mit Widerstreben darein und Helena wird auf einem nackten Felsen im Meer ausgesetzt, jedoch von Schiffern gerettet und von Sir Hubert in das Schloß ihres Vaters gebracht. Hier erscheint Maclean, von den übrigen Häuptern des Clans begleitet, um Helenas Tod zu melden, der angeblich auf natürlichem Wege, an einer Krankheit, erfolgt sein soll. Argyle giebt ihnen ein Fest, bei welchem Helena, zum Entsetzen Macleans plötzlich erscheint. Er wird jedoch mit seinem Gefolge unbehelligt aus dem Schlosse entlassen, dann aber ereilt ihn die Rache. Es entspinnt sich ein Kampf, in welchem Maclean mit den Seinen erliegt.

Walter Scott stellte besonders Count Basil, die Tragödie der Liebe, und Orra, die Tragödie der Furcht, sehr hoch. Jene gehört auch gewiß zu dem Besten, was Mrs. Baillie geschrieben. Basil, ein General Carl V., wird plötzlich von Liebe zu Vittoria, der Tochter des Herzogs von Mantua, erfaßt. Diese erwidert sie zwar, vermag es jedoch nicht über ihren Stolz, sich dazu zu bekennen. In dieser Lage erhält Basil den Befehl, mit seinen Truppen nach Pavia aufzubrechen, wo sich eine Schlacht vorbereitet. Vittoria hält ihn jedoch unter allerlei Vorwänden zurück. Basil kommt in Folge davon zu spät und verfällt einer entehrenden Strafe. Er tödtet sich und Vit-

toria bekennt nun ebenfalls zu spät ihr Gefühl, indem sie an des Gemordeten Leiche zusammenbricht. — Orra nähert sich dagegen schon in bedenklicher Weise den damals in Aufnahme gekommenen Schauerdramen. Es ist vielleicht das wirksamste der Stücke Mrs. Baillies, doch sind auch die grellsten melodramatischen Mittel dazu nicht verschmäht. Orra liebt einen armen Edelmann. Ihr Vater hat eine andere Heirath im Sinne und ist entschlossen ihren Widerstand auf jede Weise zu brechen. Er zieht Rudigern, den Bösewicht des Stücks, ins Vertrauen, der selbst unlautere Absichten auf Orra nährt. Dieser überredet ihn, seine Tochter in einem alten Schlosse des Schwarzwalds gefangen zu halten, bis sie den Wünschen des Vaters sich fügt. Hier geht die Sage, daß einer ihrer Vorfahren bei der Jagd einen Ritter im Walde ermordet habe, und dieser unbeerdigt geblieben sei, so daß dessen Geist an einem gewissen Tage im Schlosse umgehe, um ein Glied der Familie zu zwingen, seinen Körper in geweihter Erde zu bestatten. Rudigern hat diese Sage benützt, um das furchtsame Gemüth Orra's in Schrecken zu setzen und seinen und ihres Vaters Absichten gefügig zu machen. Es wird aber auch von Theobald, ihren Geliebten, benützt, um sie zu befreien. Dieser schreibt ihr, daß er in der Gestalt des Geistes zu ihrer Rettung erscheinen werde. Der Brief fällt jedoch in Rudigern's Hand und wird unterschlagen. Orra glaubt den von ihr gefürchteten Geist nun wirklich zu sehen und sinkt mit einem Aufschrei zusammen. Wieder zum Leben erwacht, findet Theobald in ihr eine Irrsinnige. Er will Rache an Rudigern nehmen, sie fallen jedoch beide im Kampf. — Mrs. Baillie wollte in diesem Falle die Gespensterfurcht und ihre gefährlichen Wirkungen in ihrem ganzen Verlaufe zur Darstellung bringen. — Dies wird genügen, um erkennen zu lassen daß, welches auch immer die Vorzüge der Werke Mrs. Baillie's sein' möchten, sie als dramatische Dichterin doch zu ihrer Zeit weit überschätzt worden ist.

Jedenfalls aber war sie bis zum Jahre 1812 die einzige Kraft von Bedeutung und von ernsterem Streben, welche auf dem Gebiete des Dramas hervortrat. Die Bühne wurde, soweit sie sich nicht mit dem alten Repertoire begnügte, ganz von Schriftstellern in Besitz genommen, welche fast nur dem Interesse der Schauspieler oder der Bühnenleiter in gefügiger Weise dienten. Von ihnen ist Lewis der talentvollste. Gleichwohl trug gerade er am meisten zur Verschlechterung

des Geschmacks bei, da er nicht nur, wie wir schon wissen, einer der ersten war, welche das deutsche Gespenster- und Räuberdrama auf die englische Bühne verpflanzten, sondern auch einer der ersten, Nachbildungen des französischen Melodramas, sowie eine Art von Ausstattungsstücken in Aufnahme brachte, bei denen vierfüßige Künstler ein neues Anziehungsmittel bildeten. 1805 brachte er Rugantino, den Zschokke'schen Abällino, 1809 Venoni nach Les victimes cloitrées und 1811 Timour, the tartar zur Aufführung, in welchem ein ganzes Rudel von Pferden auf der Bühne erschien. Daneben übte Kotzebue noch fort seinen Einfluß aus und nur ganz vereinzelt trat auch ein Stück von Schiller, Cabale und Liebe, unter dem Titel The harper's daughter von Lewis (1801) dazwischen mit auf. Erst 1819 (14. Dec. C. G.) folgte dessen Maria Stuart. Shakespeare blieb zwar noch immer in Kraft, mußte sich aber den Kemble'schen Bearbeitungen fügen. Im Melodrama schlossen sich Lewis besonders noch Hooke, Reynolds, Pocock und Soane, in den genannten Ausstattungsstücken außer den beiden letzteren Fawcett und Ch. Dibdin noch an. Dem Director Harris von Coventgarden gebührt das nicht beneidenswerthe Verdienst, zuerst auf den Gedanken gekommen zu sein, den Circus auf die Bühne zu übertragen. Der Colman'sche Blue beard, der 1798 bei seinem ersten Erscheinen nur wenig Anziehungskraft ausgeübt hatte, war das erste Stück, in welchem, bei seiner Wiederaufnahme 1810, mit ungeheurem Erfolg Pferde auf der Bühne erschienen. Er bewirkte jetzt 44 volle Häuser hintereinander; Pferdestücke kamen von nun an in Aufnahme. Sie wurden, schamlos genug, sogar als solche geradezu angekündigt (in dem Titel Qnadrupeds with old scenes and new animals (über 50 Vorstellungen) und Quadrupeds of Quedlinburgh or the robbers of Weimar). Es fehlte natürlich auch nicht an einer Parodie: Quadrupeds or the manager's last kick (1812). Dies half aber nichts. Nur kurze Zeit später brachte Harris sogar einen Elephanten auf die Bühne, 1814 erschien in dem, dem Französischen nachgebildeten The forest of Bondy der Hund des Aubry und 1815, in Pocock's John du Bart, ein Seegefecht.

Das Lustspiel neigte immer entschiedener zur Posse. Neben einigen noch fortwirkenden Dichtern des vorigen Jahrhunderts, wie Dibdin d. J., mit The school for prejudice, 1801, Colman d. J. mit The poor gentleman, 1802, und John Bull, seinem besten Stücke, 1805,

Reynolds, O'Keefe und Morton (1764—1838) mit Speed the plough (1800), School of reform (1805), Town and country (1807) und School for grown children (1826), traten um diese Zeit noch Tobin, Hooke, Poole und Kenney hinzu.

John Tobin, 1770 zu Salisbury geboren, hatte zwar schon 1795 das Lustspiel The faro table geschrieben, dasselbe wurde aber erst 1816 in einer Ueberarbeitung unter dem Titel The guardians gegeben. Großen Erfolg hatte 1805 sein Lustspiel The honey moon nach der Idee einer Oper von Lindley (1797), sowie The curfew (1807), und The school for authors (1808). Hooke, der außer Lustspielen auch Melodramen und komische Opern schrieb, machte Glück mit seinen Farcen Killing no murder (1809) und Darkness visible (1811.) John Poole travestirte Hamlet (1811) und Romeo and Juliet (1812) und errang mit den Farcen The hole in the wall (1813) und Who is who? (1815), besonders aber später mit Paul Pry (1825) außergewöhnlichen Beifall. Er schrieb auch eine Menge anderer humoristischer Werke, von denen Pellington and Pellingtonians eine anerkennende Aufnahme fanden. James Kenney schrieb zwischen 1804 bis 1817 eine größere Zahl meist unbedeutender, aber gefälliger Stücke. Auch John Fawcett machte sich damals mit seinen Pantomimen Obi (1800), La Perouse (1801) und The enchanted island (1804) beliebt.

Im Jahre 1812 betrat Samuel Taylor Coleridge*) (geb. 20. Okt. 1772 zu Ottery St. Mary in Devonshire, gest. 25. Juli 1834 zu Highgate) ein Verehrer Goethe's, Schillers und Tieck's, Anhänger der Seeschule und Freund Robert Southey's, mit dem Drama Remorse die Bühne. Er hatte schon 1794 ein Drama The fall of Robespierre gedichtet, was aber nur ein dialogisirter geschichtlicher Auszug zu nennen ist. 1818 folgte noch das von Shakespeare's Wintermärchen beeinflußte Drama Zapoyla. Es fehlt diesen Dichtungen nicht an Schönheiten, aber sie sind fast nur allgemein poetischer Art. Der Flug seiner Phantasie reißt wohl den Hörer oft mit sich fort und der Reichthum und Glanz seiner Schilderungen und Bilder hat etwas Bestechendes und Blendendes. Es fehlt ihm jedoch an wirk-

*) Poetical and dramatic works 1847. 3 v. Er gab auch Lectures on Shakespeare heraus, die Aufsehen erregten.

licher dramaturgischer Gestaltungskraft, an Klarheit der Anordnung, Wahrheit und Stärke der Motivirung. In Remorse lieben zwei Brüder, Alvar und Ordonio, dasselbe Mädchen, Teresa. Ordonio hat Isidor gedungen, Alvar zu morden, doch wird dieser verschont, unter dem Versprechen, außer Landes zu gehen. Alvar kehrt aber in der Maske eines Mohren zurück und läßt ein Bild sehen, welches seine Ermordung behandelt. Ordonio schließt daraus, daß Alvar noch immer am Leben ist. Er läßt diesen verhaften und Isidor tödten. Die Gattin des letzteren erregt einen Aufstand. Sie dringt in Alvars Gefängniß, der seinem Bruder eben ins Gewissen redet und ersticht diesen der im Sterben Alvars Vergebung erfleht. Die Schwäche der Motivirung läßt sich schon aus diesem kurzen Berichte erkennen.

Auch der Coleridge befreundete und geistesverwandte Robert Southey (geboren 12. August 1774 zu Bristol, gestorben 21. März 1843) versuchte sich als dramatischer Dichter, ohne jedoch mit nur einem seiner Werke auf der Bühne erscheinen zu können. Von seinem Drama Wat Tyler, welches 1817 in zweiter Auflage erschien, urtheilte Byron sehr hart. „Es ist etwas zugleich lächerliches und lästerliches in diesem anmaßlichen Schreiben von allerlei Werken, zu denen er sich nur niedersetzt, um Tadel und Verderben über seine Mitmenschen zu bringen, von Wat Tyler der Apotheose Georg II. an bis zur Elegie auf Martin, den Königsmörder, die alle in seinem Schreibpult durcheinander geworfen liegen.“ Sicher schrieb Southey zu viel, da man seine Schriften auf 109 Bände schätzt. 1812 war er zum Hofpoeten ernannt worden.*)

Wichtiger ist hier der ebenfalls der Seeschule angehörende Percy Bylshe Shelley**), geboren 4. Aug. 1792 zu Fieldplace im Sussex, gestorben am 8. Juli 1822 auf einer Spazierfahrt im Meere, in der Nähe von Pisa. Dieselben Vorzüge und Fehler, welche seine Dichtung überhaupt kennzeichnen: Schwung und Wärme der Empfindung, Glanz und Adel der Sprache, Mangel an Gestaltungskraft und das Spiel mit abstrakten Gedanken, zeigen sich auch in seinen dramatischen Ver-

*) Nach Rowe's Tode (1718) erhielt Eusden die Würde des Laureats, nach diesem (1730) Colley Cibber, hierauf (1757) Whitehead, 1785 Wharton, 1790 Pyn und 1812 Southey.

**) Works, von Forman herausgeg. 1876. 4 Bde. Uebersetzt v. Seybt 1844, theilweise von Strodtmann 1866. Die Cenci, von Adolphi (1837). Biographien von Medwin, 1847, und Middleton, 1858.

suchen, von denen keiner zur Aufführung kam. Der früheste ist das lyrische Drama Hellas. 1819 folgte sein bedeutendstes Werk dieser Art, die Tragödie Cenci, in welcher der schreckliche Stoff in der abstoßendsten Weise, zugleich aber mit poetischer Kraft behandelt ist. „Shelley — sagt Julian Schmidt — scheint die Absicht gehabt zu haben, die Zeit, in der eine solche That (der Vater thut seiner Tochter Gewalt an und diese ermordet den Vater dafür) möglich war, als eine Totalität des unsittlichen Wesens darzustellen." In der That scheint Shelley die Motive kaum gräßlich genug wählen gekonnt zu haben. Der Vater, ein Unhold, der nur noch in Greueln Genuß findet, wird nicht durch unnatürliche Wollust, sondern durch das noch unnatürlichere Gelüste geleitet, die Tochter der Schande preiszugeben. Vielleicht wählte der Dichter den Hintergrund aber auch deshalb so schwarz, um die vatermörderische Tochter um so glänzender, rührender davon abzuheben. Aus diesem Grunde schrickt sie wohl auch vor dem Selbstmord zurück. Schmidt hat hierin einen Widerspruch finden wollen. Es erschien ihm unmöglich, daß das Gewissen, welches dem Selbstmord gegenüber so empfindlich gewesen sein sollte, bei dem Vatermord völlig geschwiegen habe. Allein zu diesem Morde wurde sie, nach des Dichters Meinung, durch die in ihr empörte Natur aufgefordert. Sie sah darin eine ihr vom Schicksal auferlegte Pflicht, der sie sich eben durch den Selbstmord entziehen wollte. Eher steht es mit diesem, nur durch die Exaltation des Geistes erklärbaren Wahne in Widerspruch, daß sie ihre That beharrlich vor dem Richter verleugnet. Ein drittes Stück Shelley's, Prometheus unbound, erschien in demselben Jahre. Auch Uebertragungen aus Calderon und aus Faust besitzt man von ihm.

Einer wesentlich anderen Richtung gehören die Dramen des Historikers und Dichters Hart Milman*) (geb. 10. Febr. 1791, gest. 24. Sept. 1868) an. Das erste: Fazio (die zweite Aufl. 1816, die fünfte 1818) ist eine talentvolle Arbeit im Geiste des älteren Dramas, obschon es derselben an Ursprünglichkeit des Ausdrucks, sowie an Folgerichtigkeit und Kraft der Motivirung fehlt. Die daran geknüpften Erwartungen, sollten aber leider nicht durch die späteren Versuche erfüllt werden. The fall of Jerusalem (1820), The martyr of Antiochia (1822) und Belshazzar (in demselben Jahre) bezeichneten keinen

*) Seine poetical and dramatic works erschienen London 1839. 3 Bde.

Fortschritt. Aus seinem letzten Drama Anna Boleyn trat noch überdies eine Absichtlichkeit hervor, die es um seine Wirkungen brachte. Fazio ist eine Art Eugen Aram, ein Alchymist, der nach dem Steine der Weisen sucht und der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, einen reichen Geizhals zu morden, um sich seiner Schätze bemächtigen zu können. Seine Frau ist im Besitz des Geheimnisses und Eifersucht macht sie zur Verrätherin desselben. Die Reue folgt dieser That auf dem Fuße. Beide erliegen ihrem Schicksale, er dem Spruch der Gerechtigkeit, sie der Verzweiflung der wieder zur Besinnung kommenden Liebe. Das Stück hatte einen großen Erfolg, der noch drei neue Ausgaben nöthig machte. Es wurde an drei verschiedenen Theatern gegeben, das erste Mal (1818) jedoch ohne Milman's Genehmigung.

Gleichzeitig trat noch ein anderer Dichter als Dramatiker auf, welcher besonders in der Tragödie als der im theatralischen und zugleich im dramatischen Sinne wirkungsvollste der ganzen Periode anzusehen sein dürfte: James Sheridan Knowles*) (am 12. Mai 1784 zu Cork geboren, am 30. November 1862 zu Torquay in Devonshire gestorben). Er widmete sich sowohl als Schauspieler, wie als Dichter der Bühne. Für beide brachte er kein außergewöhnliches Talent mit, aber er ersetzte die mangelnde Stärke der Ursprünglichkeit durch Fleiß und durch Ausdauer. Auch unterstützten sich bei ihm ausnahmsweise der Darsteller und der Dichter. Dieser trieb jenen zu einer tieferen Auffassung an, jener gab diesem die Richtung auf das Bühnengemäße, was ihn jedoch nur selten zur Oberflächlichkeit oder zur Uebertreibung und Effecthascherei verleitete. Es erklärt sich hieraus, warum seine Werke für die Bühne werthvoller waren, als die der meisten dieser Zeit angehörenden und auf höhere poetische Ziele gerichteten, mit ungleich größerem poetischen Talente und Geiste begabten Dichter. Sein Cajus Gracchus erschien bereits 1815 im Druck, gelangte aber erst 1823 zur Aufführung, nachdem der Dichter mit seinem Virginius (1820) schon einen großen Erfolg erzielt hatte. Ihnen folgte William Tell (1825), das Lustspiel The beggars daughter of Bethnal Greene (1828), Alfred the great (1831), The hunchback (1832), The wife

*) Seine Dramen erschienen zuerst gesammelt 1841. 3 Bde. Eine neue Ausgabe 1873. Von seinen Erzählungen und Skizzen erschien 1874 bereits die 25. Auflage.

of Mantua (1833), The daughter (1836), The love-chase und Woman's wit, sowie The maid of Mariendorpt (1838), Love (1839), John of Procida (1840), The old maid (1841), The rose of Aragon (1842), The secretary (1843). Knowles zeichnete sich sowohl im Trauerspiele wie im Lustspiele aus; doch wird er im letzteren von einzelnen seiner Zeitgenossen, wie z. B. von Jerrold an Humor, Witz und Lebensbeobachtung übertroffen. Die meisten seiner Stücke haben zu complicirte und verworrene Voraussetzungen, auch erregen sie zum Theil eine Spannung, die mit der dramatischen nichts zu thun hat. Seine Vorzüge liegen in der Wahrheit der Empfindung und in der Natürlichkeit des Ausdrucks. Er besaß die Kunst den Zuschauer ganz in die Situation seiner Charaktere zu versetzen. Seine Stärke liegt auf dem Gebiete des Familienlebens und in der Darstellung der aus ihm entspringenden Gefühle, Leidenschaften und Conflicte. Den größten Erfolg erreichte er mit seinem Hunchback, doch auch sein Virginius, William Tell, The beggar's daughter, The wife of Mantua, The rose of Aragon und The love-chase wurden sehr hoch geschätzt. Hazzlitt, der Knowles allerdings befreundet war, nannte seinen Virginius die im dramatischen Sinne beste Tragödie seiner Zeit. Macready zeichnete sich in der Titelrolle aus, Miß Fanny Kemble als Julie im Hunchback, den Sheridan selber gespielt.

Auch das Erscheinen von Charles Robert Maturin als dramatischer Dichter fällt in diese Zeit. Er war 1782 zu Dublin geboren und zum Geistlichen erzogen worden, wendete sich aber unter dem Einflusse der Dichtung Byrons zur Schriftstellerei. Seine Dichtungen leiden an dem Hange zur Uebertreibung. Sie gehen mehr auf die Erregung der Sinnlichkeit und Befriedigung der Einbildungskraft, als auf die Erhebung des Herzens und Geistes aus. Sein erstes Drama Bertram or the castle of Aldobrand (1816) machte indeß großes Aufsehen. Sowohl Scott wie Byron stellte es hoch. Coleridge und Talfourd dagegen verurtheilten es und gewiß mit größerem Recht, da es im Ganzen doch nur ein mit Geist und Talent geschriebenes Effectstück im verwilderten romantischen Bühnengeschmack der Zeit ist. Es folgten Ivan und Manuel (1817), aber ohne Erfolg. Letzteres wurde selbst von dem ihm gewogenen Byron als das absurd work of a clever man abgelehnt. In seinen letzten Drama Fredolpho

(1819) hat sich der Dichter aber völlig seinem Hange zum Maßlosen und Schreckenerregenden überlassen.

Auch der als Parlamentsredner und Agitator bekannte Richard Sheil, geb. 1793 zu Dublin, gest. 1854 zu Florenz, hatte vorübergehend sich einiger größerer Bühnenerfolge zu erfreuen. Er eröffnete die Reihe seiner Dramen mit Adelaide (1816), der 1817 The apostate und 1818 Evadne folgten. Sie zeichnen sich durch den rhetorischen Glanz der Sprache und durch rhythmischen Schwung aus, verrathen aber nirgend ein besonderes Talent für das Dramatische. Nur dem Spiele von Ms. O' Neil, die sich für ihn interessirte und besonders als Evadne vorzüglich war, hatte er jene Erfolge zu danken.

Inzwischen hatte sich auch der größte englische Dichter des ganzen Jahrhunderts dem Drama noch zugewendet. Lord George Noel Gordon Byron*) am 22. Jan. 1788 zu London geboren, durch seine Mutter dem schottischen Königshause verwandt, wurde durch die Verschwendung des Vaters, der seine stolze leidenschaftliche Gattin in dieser Bedrängniß verließ, mit dieser zeitweilig in eine gedrückte Lage gebracht. Es war der erste Widerspruch seines Lebens. Ein zweiter erwuchs ihm aus der Liebe und Heftigkeit, ja Härte der Mutter, die sich mit ihm nach Aberdeen zurückgezogen hatte, das schwächliche Kind anfangs streng überwachte und durch ihre Aengstlichkeit verzärtelte, dann aber dem Andringen der Aerzte nachgebend, es zur Stärkung seiner Gesundheit in die Hochlande schickte, wo nun der Knabe in verhältnißmäßig großer Freiheit den Einwirkungen einer wildromantischen Natur überlassen war. Hier wurde der Grund zu der sich über alle gesellschaftlichen Conventionen hinwegsetzenden und sie verspottenden Ungebundenheit seines Geistes, zu den phantastisch romantischen Hängen desselben gelegt, hier der poetische Sinn des Knaben geweckt und entwickelt, der plötzlich durch den Tod des Stammoberhaupts der Familie, mit nur erst 10 Jahren, zur Lordschaft berufen ward. Doch kostete dieser Glückswechsel ihm zunächst seine bisherige Freiheit. Er wurde

---

*) Thomas Moore, Letters and journal of Lord Byron. — Macauley, critical essays. — Taine a. a. O. III. — Trelawney, Recollection of Byron, 1858. — Treitschke, Historische und politische Aufsätze 1867. — Elze, Lord Byron 1870. — Byron, poetical works 1815. Dieselben von Moore mit einer biographischen Skizze und kritischen Anmerkungen 1832. — Deutsche Uebersetzung von Adrian 1830, Ortlepp, 1839; A. Böttger, 1839; Neidhart 1865 und Gildemeister 1864 u. 1867

den Händen eines Erziehers übergeben und mußte sich dem Zwang der Schule von Harrow, sowie später von Trinity College zu Cambridge unterwerfen. Mit 19 Jahren zog er sich auf seinen Stammsitz, Schloß Newstrand Abbey zu Nottingham, zurück, wo er seinen poetischen Neigungen lebte und sich den Excentricitäten seiner Natur überließ. Schon vorher hatte er seine ersten Gedichte, Hours of idleness (1806), edirt. Eine verurtheilende Kritik Broughams rief seinen satirischen Geist ins Feld. Er antwortete mit dem Spottgedicht English bards and Scottish reviews, 1809. Mündig geworden ging er nach London, wo er, eine unglückliche Liebe zu ersticken, sich in den Strudel der Ausschweifung warf. Von einer Reise, die er nach Portugal, Spanien, Griechenland und Kleinasien unternommen, brachte er die seinen Ruf begründenden Dichtungen, The bride of Abydos, The Corsair, Laura und die ersten Gesänge von Child Harold, heim. 1815 schloß er die für ihn so verhängnißvolle Ehe mit Isabella Milbank, welche bereits nach einem Jahre zu einem, großen gesellschaftlichen Scandal erregenden Bruche führte. Es war in demselben Jahre, in dem er in die Direction des Drurylanetheaters trat. Allein die Pläne die er etwa hieran geknüpft haben mochte, wurden bald durch die feindselige Haltung unterbrochen, welche die vornehme Gesellschaft Londons nach der Flucht seiner Gattin und der darauf erfolgenden Scheidung gegen ihn annahm, und ihn 1816 sogar sein Vaterland zu verlassen nöthigte, diesmal mit dem Entschlusse, sich für immer von ihm zu trennen. Manfred, sein erstes dramatisches Gedicht, welches er 1817 am Genfer See schrieb, spiegelt die tiefe Vereinsamung wieder, die Zerfallenheit mit der Welt, und den Druck eines tiefen Schuldgefühles unter denen damals seine Seele litt, wenn es im Uebrigen auch keine näheren Beziehungen zu des Dichters Leben enthalten sollte. Manfred ist eigentlich blos eine dramatische Phantasie. Der Dichter wählte wohl nur die dramatische Form, weil er es hier ausschließlich mit inneren Zuständen zu thun hatte, und sich mit der Schilderung des äußeren epischen Details nicht aufhalten wollte. Ein Drama ist diese Dichtung schon deshalb nicht, weil es darin an der Persönlichkeit eines Gegenspielers fehlt. Dieser ist hier die Welt und das Schicksal. Man hat dieser Dichtung den Vorwurf gemacht, daß sie aus lauter Monologen bestände, aber grade das, was ihre dramatische Schwäche beweist, bildet zugleich die Stärke derselben; es ist das, was ihr ihre Eigen-

thümlichkeit giebt und durch welches die Ideen nnd der Zustand, den er darstellen wollte, in so ergreifender Weise zur Erscheinung kommt. An individualisirender Gestaltungskraft, an eigentlicher Charakteristik fehlt es dabei aber fast ganz. Die auftretenden Personen sind nur Abstraktionen wirklicher Individualitäten, selbst Manfred tritt uns mehr wie ein noch der bestimmteren Gestaltung bedürfendes Phantasiebild, als eine mit sicherer Hand ergriffene und fest vor uns hingestellte reale Existenz entgegen. Aber es geht ein großer, geheimnißvoller poetischer Zug dnrch das Ganze, dem durchgehend der Stempel der Weihe aufgedrückt ist. Der Weltschmerz des Dichters hat hier den ersten großen und ergreifenden Ausdruck gewonnen. — Goethe hat in Manfred einen Einfluß seines Faust zu bemerken geglaubt; ich denke mit Recht. Er kehrt auch noch in andern seiner Dichtungen wieder. Julian Schmidt sieht darin mehr eine Einwirkung von Chateaubriand's René, dem er an Eintönigkeit gleich komme. Treitschke nimmt an Byron überhaupt drei verschiedene Richtungen der Literatur wahr, an denen er sich nach einander betheiligt habe. Nach ihm participirte derselbe noch an der ästhetischen Theorie Pope's, in der er herangebildet worden sei, sowie an der Romantik, die durch Walter Scott und die Seeschule vertreten war. Er selbst aber habe endlich eine eigne neue Richtung eingeschlagen, indem er das Element der schrankenlos übermüthigen Subjectivität in die Poesie einführte. Gewiß bewegt sich der Geist des Dichters nach diesen drei Richtungen hin, doch nicht in dem Sinne, als ob sich die eine nach und aus der andren entwickelt und dann von dieser befreit habe. Der Entwicklungsgang seines Dramas würde dem wenigstens widersprechen. Sein Manfred weiß fast nichts von den Regeln Boileau's, die Pope vertrat. Doch auch in seinem nächsten Drama, Marino Faliero, ist die Einheit des Orts noch so wenig gewahrt, daß der letzte Act vier Verwandlungen zeigt. Erst in seinem Sardanapal tritt Byron plötzlich für jene Regeln ein. „Der Dichter — heißt es im Vorwort zu diesem Drama — hat die Aristotelischen Regeln in ihre Rechte einzusetzen gesucht, da ihm nichts einleuchtender war, als daß es bei deren Umgehung wohl eine Poesie, doch keine dramatische geben kann. Er weiß, daß diese Ansicht in der heutigen Literatur seines Vaterlands keinen Beifall findet, doch huldigt er dabei nicht seiner eignen Meinung, sondern Grundsätzen, die noch vor kurzem in der ganzen Welt als Gesetz galten.“ Mit

dieser Anschauung, die er in seinen späteren Dramen und zwar nicht nur in den Mysterien, sondern noch mehr in Werner wieder aufgegeben hat, hängt es wohl auch zusammen, daß er, der des Humors, Witzes und der Satire so mächtig war, diese gleichwohl von seinen tragischen Dichtungen ganz ausschloß.

v. Treitschke ist der Meinung, daß Byron Marino Faliero und I due Foscari, die er 1819 in Venedig und in Ravenna, wohin ihn die Liebe zu der schönen Gräfin Teresa Guiccioli zog, mit Sardanapalus und Cain gedichtet, nicht für England, sondern für die Italiener geschrieben habe. Dies ist aber kaum denkbar. Was hätten die Italiener mit diesen Tragödien in einer ihnen unbekannten Sprache wohl anfangen sollen? Auch spiegeln ja beide sein Verhältniß zur englischen Aristokratie in den Schicksalen hochbegabter Naturen ab, die wie er mit dem Undank zu kämpfen hatten, und in dem zweiten gewann noch die Sehnsucht nach dem ihn verbannenden Vaterlande einen ebenso energischen, wie rührenden Ausdruck. Beiden Stücken liegt eine bedeutende Handlung zu Grunde. Allein es ist dem Dichter nicht gelungen, dieselbe dramatisch und bühnenwirksam zu gestalten. Und doch war dies so dringend geboten, da der Gegenstand in dem ersten Falle etwas Abstoßendes — die Ehe eines jungen schönen Weibes mit einem am Rande des Grabes stehenden Greise — und in dem andren etwas überaus Quälendes hat. In Marino Faliero fehlt es in den ersten Akten wieder völlig an einem Gegenspieler. Der Forschritt der Handlung wird in ihnen von Personen herbeigeführt, die uns ganz uninteressant bleiben, weil es ihnen an zwingenden Motiven der Handlung fehlt. Erst im vierten Akt setzt das Gegenspiel ein. Zunächst aber mit einer Person, Lioni, die nur entfernt an der Handlung interessirt ist. Im letzten Acte treten zwar endlich die Hauptgegenspieler auf, können uns aber nun kein Interesse mehr abgewinnen. Der Gestalt der Angiolina, der Gattin des Dogen, hat der Dichter zwar große Aufmerksamkeit zugewendet; obschon sie die unschuldige Ursache des tragischen Confliktes ist, hat sie aber für die weitere Entwicklung der Handlung keine Bedeutung. Byron hat in ihr die Gestalten der Desdemona und Portia zu verschmelzen gesucht. Beiden ist sie durch die Situation verwandt. Wie Desdemona ist auch sie unschuldig. Wie aber die Keuschheit und Reinheit jener sich durch die unnatürliche Verbindung mit einem Manne einer fremden verachteten Race verdächtig

macht, so ist dies auch wieder bei Angiolina durch ihre kaum minder unnatürliche Verbindung mit dem greisen Dogen der Fall. Wie Portia Brutus, sucht aber auch Angiolina in das Geheimniß ihres Gatten zu dringen. Marino Falicro wurde gegen den Willen des Dichters 1821 in Drurylane aufgeführt und erfuhr eine Ablehung, die aber gewiß nicht ganz auf Rechnung des Stücks kam. Sardanapal ist in Bezug auf Conception und Charakteristik wohl bedeutender als die beiden venetianischen Dramen. Allein die Entwicklung der Charaktere ist überwiegend undramatisch. Wir lernen sie weit mehr aus ihren Anschauungen, Gedanken und Gesinnungen, als aus ihren Handlungen kennen. Die Gestalt des Helden spricht durch den Gegensatz einer durch erschlaffendes Glück erzeugten weichlichen Genußsucht und eines im Unglück hervorbrechenden Heldenmuths an.

Kain ist nach meinem Urtheil weitaus die bedeutendste der dramatischen Dichtungen Byron's. Ich halte ihn überhaupt, wenn auch nicht für das schönste, so doch für das großartigste seiner poetischen Werke. Er reiht sich den bedeutendsten Schöpfungen des dichterischen Geistes überhaupt an. Ich sehe bei diesem Urtheile natürlich von der Weltanschauung ab, welche der Dichter darin vertritt und die eine durchaus pessimistisch-weltschmerzliche, ja vermessene ist. Nie aber hat diese wieder einen so mächtigen, ja gigantischen Ausdruck gefunden. Ich habe dabei auch nicht den dramatischen Werth der Dichtung im Auge, denn dieser steht ganz gegen den allgemein poetischen zurück. Byron zeigt seine volle Stärke immer nur da, wo er sich frei auf den Schwingen der Phantasie bewegt, er verliert an Kraft, wenn er den Boden der Wirklichkeit wieder betritt und wir die lebensvollen Gestalten der letzteren von ihm fordern. Nicht nur der Flug der Gedanken hat in diesem Werke etwas titanenhaft mit sich Fortreißendes, auch die Gestalten des Lucifer und Kain ziehen in zwar nicht gerade scharf individualisirenden, aber in großen und dabei edlen Linien auf's Mächtigste an, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß Milton ihm hierzu vorgearbeitet hatte. Es liegt ein Zauber schwermüthiger Schönheit auf beiden, der etwas ungemein Wehseliges hat. Es ist dem Dichter gelungen, das Pathos des Kain über die Sphäre des gemeinen Egoismus hinaus zu erheben. Es ist das Schicksal der Menschheit, nicht blos das seine, das seine Seele mit diesem tiefen Schmerze, mit diesem wilden sich auflehnenden Trotze gegen Himmel und Erde und die

Ordnung der Welt erfüllt. Aber die Quelle bleibt nichtsdestoweniger die Selbstsucht, die übermüthige Subjectivität. Sie macht sich in dem unseligen Neidgefühl geltend, das seine Empfindung vergiftet und ihm zum Verhängnisse wird. Kaum noch einmal hat ein Dichter das Schicksal der Menschen und die Ordnung der Welt mit so tiefsinnigem Trotze aufgefaßt, und doch läßt sich kaum sagen, daß er das Gefühl des Lesers dabei verletzt, weil er durchaus in den Grenzen des Gegenstandes und einer ernsten großartigen Schönheit bleibt. Er hat es wunderbar verstanden uns in den Urzustand der Menschheit zurückzuversetzen, da sie noch nicht vertraut mit ihrem Schicksale war, weil ihr die Erfahrung dafür fehlte; da sie noch unter Bedingungen lebte, die das als recht nnd natürlich erscheinen ließen, was mit dem wachsenden Menschengeschlecht als ein Frevel gegen die Natur erkannt und empfunden wurde. Noch war der Tod nicht unter die Menschen getreten, aber die Vorstellung davon stand als eine geheimnißvolle, ungeheuerliche Bedrohung vor ihrer Seele. Kain steht ganz unter ihr und seine Seele empört sich dagegen. Gerade hierdurch aber soll er berufen werden, ihn zuerst in die Welt zu bringen und dabei zugleich eine Schuld auf sie hinzuwerfen, deren Fluch er vergeblich zu entfliehen strebt. Kaum minder bewundernswerth aber ist auch die Zartheit, mit der es dem Dichter, das Verhältniß Kain's und Adah's zu behandeln, gelang. Zweimal hat er in seinen Dramen die geschlechtliche Geschwisterliebe zur Darstellung gebracht. Beide Male mit der zartesten Rücksicht, wie das weibliche Element in seinen Dramen überhaupt durchgehend mit einer großen Weihe von ihm behandelt und fast durchgehend im verherrlichenden Lichte dargestellt worden ist. Wenn jenes Verhältniß in Manfred als unerträgliche Schuld erscheint, die aber von dem geheimnißvollen Dunkel der Vergangenheit verhüllt wird, so tritt es uns in Kain mit dem Rechte der vollen Unschuld entgegen. Konnte sich doch die Menschheit auf keinem andren Wege als auf diesem entwickeln. Der Dichter weist, indem er die beiden äußersten Fälle einander gegenüber stellt, auf die verschwimmende Grenze von Recht und von Unrecht hin.

Byron hat Kain als Mysterium bezeichnet. Er hat jedoch weder die Form, noch den Geist der älteren Dichtungen dieses Namens. Er ist, obschon er uns in den Anfang der Menschengeschichte zurückversetzt, eine moderne Dichtung im strengsten Sinne, die sich kaum wieder

anders, wie als dramatische Phantasie bezeichnen läßt. Besonders zeigt dies die erste Scene des zweiten Acts, wo Kain und Lucifer den unermeßlichen Raum durchschweben; eine Fiction, die sich von allen scenischen, ja dramatischen Bedingungen losgelöst und den realen Boden völlig von sich hinweg gestoßen hat.

Auch ein zweites Mysterium Heaven and earth (1823), eine kühne Verherrlichung der weltlichen Liebe, für welche die Engel den Himmel aufgeben, und die mit der Sündfluth schließt, hat diesen Charakter und ist mehr im Sinne eines Oratoriums, als eines Dramas geschrieben.

Ganz verfehlt ist dagegen das unvollendet gebliebene Fragment: The difformed transformed (1823), auf welches der Goethe'sche Faust sichtbar eingewirkt hat. Nirgend tritt der Abstand in der Fähigkeit des Dichters, phantastische und historische Gegenstände zu behandeln, schärfer, als hier hervor.

Werner (1823) ist oft für das in dramatischem Sinne gelungenste Werk Byron's bezeichnet worden. Auch er kann keineswegs niedrig von demselben gedacht haben, da er es Goethe gewidmet hat. Es erhebt sich aber nicht wesentlich über andre romantische Dramen der Zeit, auch ist es nicht frei von einem melodramatischen Zuge. Besonders sinkt es in den beiden letzten Acten sehr tief. Das theatralisch Wirksame an diesem Stück, welches 1830, mit Erfolg in Bath zur Aufführung kam, ist wohl der Quelle des Dichters, der Novelle German's tale Kruitzner von den Schwestern Lee, zuzusprechen, da Byron selber bekennt, Charakter, Plan, ja selbst die Sprache von dieser Geschichte beibehalten zu haben. Er hat es wohl nur aus Anhänglichkeit an einen früheren Gedanken verfaßt, da er den Gegenstand schon 1815, als er Theaterdirector war, dramatisch zu bearbeiten begann.

Byron schiffte sich 1823 in Livorno nach Griechenland ein, um sich am Freiheitskampfe der Hellenen zu betheiligen. Er gab der Unternehmung auch rasch, wennschon mit großen persönlichen Opfern, einen bedeutenden Aufschwung, wurde jedoch ihr, wie der Dichtung, plötzlich am 19. Apr. 1824 durch den Tod entrissen.

Von unmittelbarer Bedeutung für die englische Bühne konnten die Byron'schen Dramen, welche nahezu den dritten Theil seiner poetischen Werke umfassen, nach dem hier Dargelegten nicht sein. Selbst

wenn sie den dramatischen Forderungen besser entsprochen hätten, würde für sie der 1818 hervortretende James Robinson Planche, geboren 27. Februar 1776 in London, welcher ihr an 200 Opern, Farcen und Extravaganzas gegeben hat, ein ganz andrer und bedeutenderer Mann gewesen sein. Er trat 1818 mit der Burleske Amorosa, King of little Britain mit Erfolg auf, machte dann mit der Oper Maid Marian (1822, von Bishop componirt) viel Glück, richtete alte Dramen ein, wie A woman never fex'd von Rowley, und ist als der Bearbeiter des Textes zu Webers Oberon (1826)*) auch uns von besonderem Interesse. Von seinen Farcen mag Returned killed, von seinen Feerien noch Riquet with the tuft und The white cat genannt werden. Er versuchte sich aber auch im ernsten Drama, so mit Charles XII. (1828) und mit Queen's Mary's bowers, einer Bearbeitung von Dumas' Mousquetaires de la reine (1846). Endlich zeichnete er sich durch mehrere Schriften auf dem Gebiete der Costümkunde und Heraldik aus. Ihm reihen sich um diese Zeit Moncreiff mit seinem Tom and Jerry und seinem Cataract of the Ganges und Howard Payne mit seinen melodramatischen Stücken an, von denen besonders Theresa or the orphan of Genova viel Glück machte.

1819 trat Bryan Walter Proctor (geb. 1787) mit einem Bande Dramatic Scenes hervor, welche sich großen Beifalls erfreuten. Man rühmte an ihnen besonders die lebensvolle Natürlichkeit. Auch das 1821 von ihm auf der Bühne erschienene Trauerspiel Mirandola sprach durch die elegische Anmuth der Sprache und einfache Natürlichkeit allgemein an, obwohl es eigentlicher dramatischer Eigenschaften entbehrt. Endlich mag sein Life of Kean (2. v. 1835) hier erwähnt werden.

Um jene Zeit fingen auch die Romane Walter Scott's an, durch dramatische Bearbeitungen ihren Einfluß auf die Bühne geltend zu machen. Es erschien so The Antiquary von Terry, The heart of Midlothian in drei verschiedenen Bearbeitungen von Dibbin, Terry und Dimond, Kenilworth, The fortunes of Nigel von Bell, The lady of the lake

*) Dieser Bearbeitung lag ein älteres Stück Oberon's oath or Paladin and Princess von Thompson (1816) zu Grunde. Im Jahre 1826 trat auch noch ein anderes Stück dieses Gegenstandes Oberon or the charmed horn als Concurrenzstück am Drurylane-Theater hervor.

von Halliday, Ivanhoe u. s. w. Sie beherrschten einige Jahre fast völlig die Bühne.

Dazwischen kündigte sich 1823 im Coventgarden-Theater mit der Tragödie Julian ein neues selbständiges Talent wieder an. Es war Mary Russel Mitford, geb. 1789 zu Alresford in Hampshire. Kindliche Liebe hatte sie in die schriftstellerische Carrière gedrängt, insofern sie ihren Vater, einen Verschwender, durch ihre Arbeiten aus seinen mannichfachen Verlegenheiten zu reißen suchte. Sie fing mit Gedichten und Novellen an, und betrat, noch ehe sie ihr berühmtestes Werk Our village, sketches of rural character and scenery (1824—32) edirt hatte, die Bühne als dramatische Dichterin. Zwar fanden ihr Julian, The vespers of Palermo (1823) und die wie es scheint, ganz unabhängig von Byron entstandenen Two Foscari (1826) eine sehr wohlwollende Aufnahme; einen durchgreifenden Erfolg erreichte sie aber erst mit Rienzi (1828) und Charles I. Man rühmt an ihr die überzeugende Wahrheit des Ausdrucks und die Natürlichkeit des Dialogs. Der dramatische Gehalt war aber doch zu gering, um diese Stücke vor dem Untergange im Strome der gewöhnlichen Bühnenproduction zu bewahren, zu deren talentvolleren Vertreter im Lustspiele Buckstone und etwas später Douglas Jerrold gehören.

J. B. Buckstone, 1802 in der Nähe von London geboren, widmete sich, ermuthigt von Kean, schon mit 19 Jahren der Bühne als Schauspieler. 1824 debütirte er am Surreytheater, 1828 ging er zum Adelphitheater über, dessen Director damals Terry war. Er schrieb hauptsächlich für das Haymarkettheater, an dem er 1837 auch einen Antheil erwarb. Buckstone gehört zu den fruchtbarsten Bühnendichtern der Zeit, da er über 150 Stücke Lustspiele und Schauspiele geschrieben hat, die so leichtfertig sie meist gearbeitet sind, zum Theil sehr gefielen, so The wreck a shore, The king of the Alpes, (nach Raimund), The may-queen, Isabella or the life of a wife, The dream of a dead,A husband at sight, The second daughter, Flowers of forest 2c. Er war einer der rührigsten Bearbeiter französischer Stücke, die jetzt wieder sehr in Aufnahme kamen.

Douglas Jerrold,*) 1803 in Sheerneß, Kent geboren, 1857

*) Eine Gesammtausgabe seiner Dramen erschien 1851 –54. Sein Sohn William Blanchard Jerrold veröffentlichte auch eine Lebensgeschichte desselben. Life and Letters of D. Jerrold 1858.

gestorben, nimmt einen höheren Rang ein. Er besaß großes Talent eine gesunde Lebensanschauung, behaglichen Humor und sprühenden Witz. Zuerst war er Seemann, wurde dann Buchdrucker und versuchte sich als solcher nebenbei in der Bühnenschriftstellerei. The black-eyed Susan (1829) war sein erstes Stück. Der Erfolg gewann ihn dann völlig der Bühne. Es folgten The rent-day, Nell Gwyn, The bubbles of the day (1842), The heart of gold, (1845), Catpaw (1850), Retired from business (1851), Time works wonders. Jerrold war eine wohlwollende Natur, seine Satire war jederzeit gutmüthig, er verweilte mit Vorliebe bei der besseren Seite des menschlichen Wesens. Auch hat er Novellen, Humoresken und Satiren geschrieben und gehörte zu den Mitarbeitern des Punch. Ein Artikel im Athenäum vom Jahre 1854: The writings of Douglas Jerrold, rühmt an ihm die Originalität der Erfindung und die Delicatesse der Ausführung. In seinen Dramen liegt die Stärke in der leichten und anmuthigen Führung des witzigen Dialogs. Geistreiche Causerie ist in einigen seiner Stücke, wie in Retired from business und Time works wonders, die Hauptsache.

Nur wenige Jahre später wurden von einem jungen Mädchen, nachdem es als Schauspielerin bereits großen Beifall gefunden, auch noch als tragische Dichterin ungewöhnliche Erwartungen erregt. Frances Anna Kemble, die Tochter des Schauspielers Charles Kemble, der zeitweilig auch Director von Coventgarden war und sein neues Theater mit Webers Oberon eröffnet hat, und von Marie Kemble, geborene De Camp, einer zu ihrer Zeit gleichfalls beliebten Schauspielerin,*) betrat mit 14 Jahren (1829) die Bühne. Drei Jahre später errang sie mit ihrem Drama Francis I. jenen Erfolg. Es ist gleichwohl von ihr nur noch ein einziger dramatischer Versuch bekannt: The star of Sevilla (1838), eine freie Bearbeitung eines Massinger'schen Stoffes. Sie ging 1834 nach Amerika, wo sie sich mit dem Amerikaner Pierce Butler verheirathete und von der Bühne zurückzog, die sie jedoch im Jahre 1849 nach erfolgter Scheidung von diesem mit Erfolg wieder betrat. Sie machte sich auch noch durch Vor-

*) Sie versuchte sich auch, gleich ihrem Mann, in der Bühnenschriftstellerei.

lesungen Shakespeare's und ihr Journal of a residence in the united states (1834) bekannt.

Stirling Coyne, von Geburt ein Irländer, Mitbegründer des Punch, gehört mit seinem Collegen Mark Lemon, geb. 1809 in London, zu den vielen Dichtern, welche das Londoner Theater damals mit Stücken versorgten. Jener schrieb hauptsächlich kleine Lustspiele und Farcen, von denen The phrenologiste (1835) das erste war, dieser schrieb farcenartige Lustspiele und Melodramen, darunter The school for tigues, The serious family, The ladies club ꝛc. In einem ganz anderen Sinne betheiligte sich Henry Taylor an der Bühnenproduction seiner Zeit. Er glaubte das altenglische Drama durch selbständige Werke wieder erneuern zu können. Sein Isaac Comnenus hatte zwar 1827 eine Ablehnung erfahren, dafür errang er mit seinem zweiten Drama Van Artebilde einen um so größeren Erfolg. Sowohl Macaulay in der Edinburgh review, wie Southey lobten es sehr. Auch sein Edwin, the faire (1842) wurde noch günstig beurtheilt, wogegen seine späteren Stücke, die Verslustspiele The virgin widow (1850) und St. Clement's Eve eine nur kühle Aufnahme fanden.

Einen größeren Einfluß auf die Bühne seiner Zeit gewann ein Dichter, welcher dem historischen Roman Walter Scotts, den gesellschaftlichen entgegenstellte und in dem sich, wenn auch in ungleich milderen Formen, etwas von dem die Aristokratie seines Landes vom aristokratischen Standpunkte aus angreifenden Geiste Byrons regte. Die Revolution, die er durch seine Erfolge im Romane einleitete, würde zwar ohnedies auf die Bühne nicht wirkungslos haben bleiben können; er machte aber auch den Versuch, sie auf diese direct zu übertragen. Sir Edward George Earle Lytton Bulwer*), welcher die Laufbahn des Dichters mit der des Staatsmanns verband, wurde, der Sohn des gleichfalls als Diplomat und Schriftsteller sich auszeichnenden Sir Henry Lytton Bulwer, im Mai 1805 zu Hoyden Hall in Norfolk geboren. Ein frühreifes Talent dichtete er bereits mit 6 Jahren, und noch ehe er die Universität (Cambridge) bezog (1820) ver-

*) Siehe über ihn Alison, Essays, Bd. III. 1850. — Planche, Portraits littéraires, Bd. I. — Taine, a. a. O. — Julian Schmidt, Bilder aus dem geistigen Leben unsrer Zeit 1870. — Bulwer's Poetical and dramatic works. Boston, 1857.

öffentlichte er seine erste Dichtung, Ismael. Seinen poetisch-literarischen Ruf aber begründete er 1828 mit den gegen die Schwächen und Laster der Aristokratie gerichteten Sittenroman Pelham or the adventures of a gentleman. 1836 trat er mit seinem ersten Versuch für die Bühne, The duchess of Vallière, hervor, doch ohne Erfolg. Nicht besser gelang es mit seinem im nächsten Jahre erschienenen The birth right. Erst mit The lady of Lyons (1838), welches für sein bestes Drama gehalten wird, erwarb er sich entschiedenen Beifall. Es ist, wie es scheint, unabhängig von Victor Hugo's Ruy Blas, dem es ähnelt, entstanden. Bulwer giebt wenigstens als Quelle eine Erzählung Bellows Mender an. Vielleicht, daß sie beide aus derselben geschöpft. Bulwer's Stück spielt in den bürgerlichen Kreisen zur Zeit der französischen Revolution. Pauline Deschapelles ist eine reiche schöne Kokette, an der ein von ihr verschmähter Liebhaber, Bauséant, Rache zu nehmen beabsichtigt. Der Ruy Blas des Stücks ist Claude Melnotte, der Sohn eines Gärtners, der wie Pauline gern über seinen Stand hinausgehen möchte, und daher die Manieren der vornehmen Welt und nicht ohne Glück copirt. Er hat bei einem Schießen den Preis davon getragen, was ihn den Kopf noch höher gerückt. Claude ist heimlich in Pauline verliebt, wagt es zwar nicht, ihr zu nahen, sendet ihr aber täglich Blumen. Seiner bedient sich nun Bauséant zu seinem Zweck, er soll sich als Prinz bei ihr einführen, soll ihre Liebe, ihre Hand zu gewinnen suchen, wogegen ihn Bauséant mit allem, was diesen Zweck fördern kann, unterstützen will. Claude spielt seine Rolle mit bestem Erfolg. Er wird Paulinens Gemahl. Die Enthüllung des Betrugs läßt aber nicht auf sich warten. Pauline ist außer sich; Claude in seiner Liebe aber bereit, ihr jede Genugthuung zu gewähren und die Heirath für null und nichtig erklären zu lassen. Da erscheint Bauséant, der Pauline immer noch liebt und die Gedemüthigte sich nun gefügig zu finden glaubt. Pauline stößt ihn aber verächtlich zurück. Bauséant nimmt eine drohende Haltung an, da stürzt Claude zu ihrer Rettung herbei. Er will noch immer zurücktreten, aber Pauline gerührt, gewährt ihm Verzeihung. Das Stück ist aber keineswegs zu Ende damit. Bauséant entwirft einen neuen Racheplan und Claude muß noch einmal zum Retter Paulinens werden. Die Uneigennützigkeit seiner Liebe muß noch eine neue Probe bestehen, ehe er sie als Preis an sein Herz drücken und in seine Rechte eintreten darf. Ob-

schon sich besonders gegen den letzten Theil des Stücks begründete Einwendungen machen lassen, hatte es großen Erfolg. Ein gleicher ward dem in demselben Jahr erschienenen Richelieu or the conspiracy zu Theil. Von seinen späteren Dramen fand aber nur noch das Lustspiel Money (1848) größeren Beifall.

Bulwer besaß keine dramatische Kraft. Seine Stücke sind zwar nicht ohne Geschick und mit Kenntniß der Bühne entworfen, sein Dialog ist gewandt, nicht selten selbst glänzend. Es ist aber zuweilen doch nur der Glanz von falschen Edelsteinen. Es fehlt seinen Gedanken an Tiefe, seiner Motivirung an Kraft. Er überredet oft mehr, als er überzeugt und begnügt sich auf Kosten der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit wohl auch mit dem bloßen Bühneneffecte.

Gleichzeitig mit ihm trat auf der Bühne noch ein andrer Dichter hervor, der sich auf dem Gebiete der Lyrik und Epik einen weithin strahlenden Ruhm erwarb: Robert Browning, geb. 1812 in Camperwell. Sein erster großer Erfolg gehört jedoch dem Gebiete des Dramas an. Sein Paracelsus (1836) erregte die größten Erwartungen. Er hat den dunklen Naturphilosophen als eine Art Faust dargestellt und seinen Gegenstand mit einer genialen Ursprünglichkeit aufgefaßt, die durch ihre rauhe Strenge zwar abstieß, aber zugleich zu hoher Anerkennung aufforderte. Er fand daher mehr den Beifall der Kenner, als den des Publikums. Die ein Jahr später folgende Tragödie Stafford erfüllte jedoch die Erwartungen der Freunde des Dichters nicht. Ebensowenig Sordello (1840). Dagegen erwarb ihm das Drama The blot in the sutcheon (1843) neue Bewunderer. Dickens nannte es das beste Stück des Jahrhunderts. Besonders sprach die lebendige Frische der Charakteristik an. Die Composition ist aber schwach und der Ausdruck hat nicht selten etwas Uebergreifendes. Auch die 1846 veröffentlichte Sammlung Bells and pone granates enthält einige dramatische Stücke, an denen ein größeres Streben nach Natürlichkeit bemerkt worden ist. Man schreibt dies dem Einfluß der Dichterin Elizabeth Barret (1809—1861) zu, mit welcher er sich noch in diesem Jahre vermählte. Auch sie hat sich und zwar schon mit 17 Jahren im Drama versucht: The drama of Exile. Sie stand dabei unter dem Einflusse von Shakespeare und Aeschylos. Von letzterem gab sie auch eine Uebersetzung des gefesselten Prometheus heraus. Später war Shelley ihr Vorbild. Ihr Hauptwerk ist Aurora

Leigh (1857), eine Dichtung welche die Schilderung des Kampfes einer edlen weiblichen Natur mit den Conventionen der Gesellschaft zum Gegenstand hat. Es erschienen 11 Auflagen davon.

Browning geistig verwandt erscheint Philip James Bailey, geb. am 22. April 1816 zu Nottingham, in seinem mit 20 Jahren gedichteten Drama Festus (1839), auf welches der Einfluß des Goetheschen Faust ebenfalls unverkennbar ist. „It is — heißt es in der Literary Gazette — an extraordinary product, out-Heroding Kant in some of its philosophy and out-Goething Goethe in the introduction of the Trinity as interlocutores in its wild plot.“ Doch enthält es nach diesem Beurtheiler so viele ausgezeichnete Stellen von ursprünglich poetischer Kraft, daß die Bewunderung seines Genies das Mißbehagen über die falsche Anwendung desselben überwiegt. Moir (in The Poetical litterature of the half past century) setzt ihn noch über Browning.

Auch der etwas später auftretende Thomas Noon Talfourd, geb. 26. Januar 1795 zu Doxery, gestorben 1854, ist hier zu nennen. Sein erstes dramatisches Werk, die Tragödie Jon (1835), ist wieder im Geiste des classischen Dramas geschrieben. Sie wurde 1836 in Coventgarden und später auch noch in Haymarket nicht ohne Erfolg gegeben, was auch von The Athenian captive (1836) und von Glencoe or the fate of the Macdonalds gilt, in welchem Macready sehr gefiel. Ein viertes Drama The castilian erschien erst nach dem Tode des Dichters. Heute sind diese Stücke schon so gut wie vergessen.

Unmittelbarer an das Bühnenbedürfniß schließen sich die rasch hinter einander auftretenden Dichter Boucicault, Tom Taylor, Palgrave Sympson, Reade und Marston an.

Dion Boucicault, geboren 26. December 1822 zu Dublin, trat 1841 am Coventrytheater mit dem Lustspiel The London assurance hervor. Man hat ihn den englischen d'Ennery genannt, weil er, wie dieser, das Melodrama und das Sensationsstück begünstigte. Viele seiner Stücke sind bloße Adaptionen französischer Dramen, andre dramatische Bearbeitungen von Moderomanen. Seine Voraussetzungen sind meist sehr gesucht und gemacht. Der theatralische Effect ist ihm fast immer die Hauptsache. Seine beiden erfolgreichsten Stücke sind The sea of Clenaston und The colleen bawn. Doch hat das letzte kaum einen andren Werth als possenreisserisch wirksam zu sein. Außer-

dem mögen von seinen 150 Bühnenwerken noch James Pride, Louis XI., (nach Casimir Delavigne), Faust and Margaret, Used up (nach L'homme blasé von Duvert und Lausane), Old heads and young arts, After dark etc. genannt werden. Natürlich ließ er sich auch das Pariser Prostitutions- und Ehebruchsdrama nicht entgehen. In seiner Formosa gab er der englischen Bühne ihre Cameliendame und in Hunted Down ging das sensationelle Raffinement der Situation so weit, daß von den vier Personen des Stücks ein Mann zwei Frauen und die eine dieser Frauen zwei Männer hat.

Tom Taylor, geboren 1817 zu Sunderland, gehört zu den begabteren, doch auch zu den leichtfertigsten der jetzt in Menge hervortretenden Uebersetzer und Bearbeiter französischer Stücke, die er ungescheut für Originalwerke ausgab. Er schreckte vor keinem Plagiate zurück, so daß er z. B. Victor Hugo's Le roi s'amuse unter dem Titel The fool's revenge als eigene Arbeit erscheinen ließ und The literary gazette einmal Stellen aus einer seiner sogenannten Originalarbeiten mit gleichlautenden Stellen des wirklichen französischen Originals neben einander zum Abdruck bringen konnte. Es ist nicht zu verwundern, daß er auf diese Weise der Bühne ebenfalls über 150 Stücke, und manches Jahr mehr als acht gab, aber es ist schwer, diejenigen zu bezeichnen, welche ihm selbst angehören. Einige wie Victims, Still water run deep, Our american cousin fanden auch bei der Kritik viel Beifall. Mit Charles Reade hat er noch außerdem eine Reihe von Stücken zusammengeschrieben, die theilweise 1854 gesammelt heraus kamen. Von den späteren hatten besonders Masks and faces, Two loves and a life und White lies größeren Erfolg.

Palgrave Simpson, der Herausgeber der Blackwood review und des Fraser Magazine zeichnete sich bei seinen dramatischen Arbeiten durch große Sauberkeit der Behandlung und geschmackvolle Wahl des Gegenstands aus. Der Mann von literarischer Bildung zeigt sich besonders in der Behandlung der Sprache. Er begann 1850 für die Bühne zu dichten, und hat ihr allmählich an 50 Stücke, theils gesellschaftliche Dramen, theils Lustspiele gegeben. Darunter Second love (nach seinem gleichnamigen Romane), Sibylla und The world and the stage.

Auch die dramatischen Arbeiten des sensationellen Romanschriftstellers William Wilkin Collins, geboren Januar 1824 zu London,

verdienen hier einen Platz. Er schrieb sie theils allein, theils im Verein mit dem Schauspieler Fechter und mit Dickens, auf dessen Liebhabertheater zu Tavistock, sie auch zum Theil zuerst zur Aufführung kamen. Zu ihnen gehören The frozen deep (1857); Light house, welches einen ungeheuren Erfolg hatte, No thorough fair (1867 mit Dickens), Black and white (1869 mit Fechter). Auch bearbeitete er einzelne seiner Romane, wie Armadale und The new Magdalene. Wie in diesen Romanen suchte er auch hier das Interesse durch die Kunst einer geheimnißvollen Spannung zu erregen, in welcher er Meister ist, ohne die übrigen dabei bedeutenderen Eigenschaften des Dramatikers entwickelt oder höhere Ziele ins Auge gefaßt zu haben.

Eine die poetischen Zwecke des Dramas etwas mehr ins Auge faßende Richtung schlugen John Edmund Reade und John Westland Marston ein; jener mit seiner Trägödie Cateline (1839) der die Dramen The deluge, The vision A record, of the pyramids und Memmon (1842) folgten. Er suchte, wie man sieht, durch fremdartigen Inhalt und fremdartiges Costüm ein neues Interesse zu erregen. Marston, 1819 in Lincolnshire geboren schrieb vorzugsweise Familienstücke mit historischen oder gesellschaftlichen Hintergrund. Der erste von ihm bekannte dramatische Versuch ist die Tragödie The patrician daughter (1841). Der Erfolg bestimmte ihn noch London überzusiedeln, um in engere Verbindung mit dem Theater zu treten. 1844 erschien dann von ihm das Drama The heart and the world, 1849 erzielte er einen bedeutenden Erfolg mit Strathmore, einer Dichtung, welche die Kämpfe der schottischen Loyalisten und Coventers zum Hintergrund hat. Es folgten die Tragödie Philip of France and Marie de Merianie (1850) und die Lustspiele Anne Blake und Plighted troth.

Auch das einzige Drama des um die Theaterkritik seiner Zeit verdienten Leigh Hunt*), geb. 19. Oct. 1784 zu Southgate bei London, erregte damals großes Aufsehen. Es zeichnet sich durch dieselben Ei-

*) James Henry Leigh Hunt ist der Verfasser der Critical essays on the performances of the London theaters (1808), sowie von Lord Byron and his contemporains (1828). Er übersetzte Tasso's Aminta und gab die dramatischen Werke der vier Lustspieldichter Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, sowie verschiedene Journale heraus.

genschaften aus, die auch an seinen übrigen Dichtungen geschätzt werden, durch den milden malerischen Reiz der sprachlichen Darstellung, durch die Zartheit des Empfindungsausdrucks. Größeren dramatischen Werth hat es aber nicht.

Die Einführung der Theaterfreiheit, die eine Menge neue Unternehmungen in's Leben rief — aus den beiden privilegirten Theatern wurden allmählich 40, — hatte zur Folge, daß die dramatische Schriftstellerei immer mehr zur Industrie herabsank. Sie trat jetzt fast ganz in den Dienst der Theaterunternehmer und ihrer Speculationen. Das Theater, schon lange von dem streng kirchlich gesinnten Theil des gebildeten Publikums grundsätzlich gemieden, von den fashionablen, mit Ausnahme der Oper, geringschätzig angesehen, wurde immer mehr zu einer Sache der bloßen Unterhaltung von immer zweifelhafteren Werth. Der französische Geschmack wurde jetzt ganz wieder herrschend. Nicht wie im vorigen Jahrhundert aber war man bemüht, den Stoff, die Motive und Charaktere, die man entlehnte, mit bald mehr oder bald weniger glücklicher Erfindung in einem den Sitten des Landes entsprechenden Sinne umzubilden. Man begnügte sich meist mit einer oberflächlichen Accomodation. Daneben florirten Pantomimen, Feerien, Farcen, Operetten und Ausstattungsstücke. Selbst die Shakespeare'schen Dramen mußten sich wieder zu letzteren hergeben. Das Experimentiren begann mit ihnen aufs Neue. Hamlet oder Othello wurden, wie sie, hundert Mal hintereinander gegeben. Die Dichtung war Nebensache, die Ausstattung oder der Ruf eines Schauspielers wie Phelps oder Irwing zogen allein. Nur ein großes dramatisches Genie würde im Stande gewesen sein, das Drama aus diesem Zustand des Verfalls wieder emporzureißen. Die wohlgemeinten und talentvollen Bestrebungen Macdonalds, Richard Swinburne's, Robertson's und Tennyson's reichten hierzu nicht aus.

Georg Macdonald, 1825 zu Huntley geboren, trat zuerst mit einigen dramatischen Arbeiten Within and Without (1855) und Phantastes, a fairy romance for men and women (1858) auf. Jene, ein Drama, wurde wegen der deutschen Sinnigkeit und Innigkeit, die man darin finden wollte, vielfach gepriesen; diese ein Zaubermärchen, sprach ebenfalls nur durch ihre allgemein poetischen Eigenschaften und ihre frischen malerischen Naturschilderungen an. Macdonald wendete sich aber nun ganz von der Bühne ab und fand seinen eigentlichen

Beruf auf dem Gebiete der Lyrik, der poetischen Erzählung und des Romans. Eine Gesammtausgabe seiner Schriften erschien 1875 in 10 Bdn.

Alfred Bate Richards, geb. 1820, der Begründer des Daily Telegraph errang mit seinem Erstlingswerk Crösus (1845), sowie mit den zwei Jahre später erschienenen Cromwell, der jedoch erst 1847 aufgeführt wurde, große Erfolge. Weniger sprach Vandyck, a play of Genoa (1850) und The prisoner of Toulon an.

Algernon Charles Swinburne, geboren 5. April 1837 zu Henley on Thames in Oxfordshire und dänischen Ursprungs, wurde in Frankreich erzogen, studierte aber später in Eton und Oxford. Auch er begann mit dem Drama. Doch erfuhren seine ersten Versuche (1861) von der Kritik eine Ablehnung. Dagegen brachte die Tragödie Atalanta in Calydon (1864)*) eine große Wirkung hervor. Sie ist im Style des Aeschylos mit Chören geschrieben, in denen er seine Kunst der metrischen Behandlung zu ebenso reichen, wie pathetischen Ausdrucke brachte. Dasselbe gilt von dem späteren Drama Erechtheus (1876) Dagegen suchte er in seinem Castelard (1865)**) dem besten, Bothwell (1874) und der Trilogie Maria Stuart der realen Bühne etwas näher zu treten. Hier war Shakespeare sein Vorbild. Im Ganzen aber stand er unter dem Einflusse Shelley's und Byron's. Er ist der Vertreter eines extremen politischen und religiösen Radikalismus in der Poesie und im Drama, den er aber mit farbiger, gluthvoller Sinnlichkeit, dithyrambischen Schwung und einem seltenen Wohllaut zum Ausdruck brachte. Der dramatische Werth dieser Dichtungen steht weit gegen den poetischen zurück, und der Bühne würden sie selbst noch dann fremd geblieben sein, wenn diese Sinn für phantasievollere Gestaltungen gehabt hätte. Swinburne benutzte das Drama nur als eine poetische Form, um ganz andere Ideen als eigentlich dramatische zur Darstellung zu bringen. Auch ist er hierzu zu lyrisch gestimmt. Seine poetische Kraft, sein allgemeines Schönheits- und Kunstgefühl ist aber so groß, daß er nichtsdestoweniger zu den ersten der jetzt lebenden englischen Dichter zählt.

Thomas William Robertson, geb. 1829, gest. 1870, darf wohl

---

*) Deutsch von A. Graf Wickenburg, Wien 1878.

**) Deutsch von Horn, Bremen 1873.

als das bedeutendste der jüngsten englischen dramatischen Talente gerühmt werden. Er zeichnete sich sowohl im ernsten Drama wie im Lustspiele aus, wobei er dem Genre des modernen gesellschaftlichen Dramas huldigte. Er begann die dramatische Carriere 1860, begründete seinen Ruf mit dem Schauspiel Society (1865), dem der noch größere Erfolg des Schauspieles Caste (1867) folgte. Von seinen Lustspielen: Ours (1866), For Love, School (1869) und M. P. (Membre of Parliament 1870) übte School eine kaum dagewesene Zugkraft aus, da es mehrere hundert Mal hinter einander gegeben wurde. Sein letztes Werk war The War. Doch zeichnen sich seine Dramen mehr durch geistreiches Detail und realistische Lebendigkeit der Charakteristik, als durch dramatische Kraft in der Führung der Handlung und durch die Kunst der dramatischen Organisation aus. Er gehört aber zu den wenigen selbständigen Dramatikern der Zeit. Er hat nur eine einzige Anleihe gemacht und sich zu dieser (L'aventurière von Augier) auch ehrlich bekannt.

Erst spät wendete sich auch noch ein anderer bedeutender Dichter der Gegenwart Alfred Tennyson, geb. 1809 zu Somersby in Lincolnshire, dem Drama zu, nachdem er auf dem Gebiete der Lyrik und Epik große und gerechte Triumphe gefeiert. Allein seine Queen Mary und sein Harold begegneten nur einem Achtungserfolg. Es fehlt diesem seelenvollen, elegisch weichen Dichter die Kraft der Leidenschaft, die Energie des Ausdrucks, sowie überhaupt die dramatische Ader, um die auf diesem Gebiete zu fordernden Wirkungen hervorbringen zu können.

So ist denn zunächst ein neuer Aufschwung des englischen Dramas noch nicht abzusehen. Indessen tritt das Genie oft ungeahnt in die Welt. Hoffen wir, daß es in nicht zu ferner Zeit die Bühne Shakespeare's, die größte Erscheinung in der Entwicklung des neueren Dramas, einem neuen, ihm ebenbürtigen Glanze entgegenzuführen komme.

XII.

Entwicklung der englischen Bühne und Schauspielkunst im neunzehnten Jahrhundert.

Entstehung neuer Theater. — Entwicklung der Verwaltung derselben. — Die At home Vorstellungen des Komiker Mathews. — Benjamin Webster am Haymarkettheater. — Aufhebung der Theaterprivilegien. Theaterfreiheit. — Folgen davon. — Darstellungsgebiete der heutigen Theater. — Angriffe auf das Theater. — Entwicklung der Schauspielkunst: Cooke. Terry. Elliston. Charles Kemble und Miß de Camp. Charles Mathews und Liston. Louise Brunton. Ms. Duncan. — Master Betty. — Ms. O'Neill. Edmund Kean. Macready. — Ms. Fanny Kemble. Charles Kean. Farren. Charles Mathews d. j. — Phelps. Irving. Ms. Fawcit. Ms. Bateman. — Byron, Boucicault. — Theaterkritik, Zeitungen und Reviews. — Theaterschriften. — Schlußbetrachtung.

Im Jahre 1800 gab es in London nur sechs Theater für dramatische Darstellungen: das unter Sheridan, Kemble ꝛc. 1791—94 neuerbaute Drurylanetheater, welches 129,000 £ gekostet hatte, 3600 Menschen faßte, eine Einnahme von 826 £ bei gefülltem Hause versprach, und, obschon es gegen Feuersgefahr in jeder Weise, selbst durch einen eisernen Vorhang, geschützt schien, doch bereits 1809 wieder ein Raub der Flammen wurde; das Coventgardentheater, bei welchem John Kemble 1803 von Drurylane als Director eintrat und das ebenfalls und zwar noch ein Jahr früher (1808) abbrannte; das Opernhaus in Haymarket, welches nach dem Brande des alten, von Vanbrugh erbauten, von Novosielsky errichtet worden war, und seitdem den Namen des Kings theatre, später den von Her Majesty's theatre erhielt; das kleine Haymarkettheater; das Royalty-Theatre und das Lyceum, welches, nachdem es längere Zeit als Ausstellungslocal für die bildenden Künste benutzt worden war, 1790 in ein Theater verwandelt wurde. 1802 trat an Stelle des alten Sans-pareil-theatre auch noch das Adelphitheater. Es erhielt jedoch nur die Genehmigung, Burlesken, Pantomimen und Ballette zu spielen. Und 1806 entstanden der Royal Circus, das spätere Olympic Theatre, und das Surreytheatre. Wie schon seit lange wurden die beiden privilegirten Theater im hohen Sommer geschlossen und mit October wieder eröffnet.

Am Tage der Eröffnung des neuen Coventtheaters (1809) verbrannet

der Herzog von Northumberland bei dem Festessen, mit dem sie gefeiert wurde, den Schuldschein über die dazu von ihm vorgeschossenen 10,000 £. In der That bedurften die Unternehmer einer so hochherzigen Unterstützung. Der Bau hatte an 150,000 £ verschlungen und war durch übermäßige Größe und Pracht dem Zwecke nur wenig entsprechend. Die Unternehmer glaubten bei den bisherigen Einlaßpreisen nicht bestehen zu können, obschon diese erst kürzlich auf 6 s. für die Logen und 3½ s. für die Pitplätze erhöht worden waren. Sie verschritten zu einer weiteren Erhöhung der ersteren auf 7 s., der letzteren auf 4 s., indem sie zugleich eine größere Zahl Logen in Privatlogen verwandelten, die sie zu 300 £ jährlich zu vermiethen gedachten. Dieser Versuch stieß aber auf einen in der Theatergeschichte ganz einzig dastehenden Widerstand. Trotz der Beliebtheit Kembles, erhob sich fast das ganze Theaterpublikum gegen ihn, eine Bewegung, die in der Times eine mächtige Förderin fand. Es bildete sich so eine Parthei aus, die im Theater die Abzeichen O. P. (Old prices) trug und Theilnehmer aus allen Ständen umfaßte. An 67 Abenden wurden die Vorstellungen auf die verschiedenste Weise zu verhindern gesucht, um die geforderte Preisermäßigung und die Entlassung der fremden Tänzer und Sänger, die berühmte Catalani an ihrer Spitze, durchzusetzen. Allerdings hatten die Gagen der Darsteller eine noch nicht dagewesene Höhe erreicht. Sollen doch die Gehalte der Kembles und Catalani allein an 25,575 £ jährlich betragen haben. Schon am sechsten Abend sah sich Kemble zu der Erklärung genöthigt, daß die Catalani entlassen sei. Zugleich kündigte er aber auch die Unterbrechung der Vorstellungen bis zur Fertigstellung der Rechnungen über den Bau des Theaters an, wogegen die Times wieder erklärte, daß das Publikum von dieser Rechnungsablegung in seinen Forderungen nicht abhängig zu machen sei. Der Aufstand brach denn bei Wiedereröffnung des Theaters auch mit erneuter Heftigkeit aus. Man war geradezu erfinderisch in den dabei anzuwendenden Mitteln. Endlich kam es aber doch zu einer Vereinbarung, die für Kemble nicht ganz so ungünstig ausfiel, als man nach dieser Hartnäckigkeit des Widerstands hätte voraussetzen sollen. Der erhöhte Preis ward für die Logen aufrecht erhalten, die Zahl derselben aber vermindert. Der, Preis des Pits wurde dagegen wieder auf 3 s. 6 Pf. herabgesetzt, die halben Preise dafür aber auf 2 s. normirt. Die Folge zeigte

daß Kemble sich ohne Noth mit dem Publikum überworfen hatte. Das Haus war für das Theaterbedürfniß zu groß, ja diese Größe selbst trug noch zur Verminderung des Besuchs bei, weil sie das gesprochene Drama in der Feinheit seiner Wirkungen beeinträchtigte. Der Besuch war in der Regel so spärlich, daß die Preise herabgesetzt werden mußten. Auch dies aber schützte die privilegirten Theater nicht vor dem allmählichen Niedergang. 1817 erhoffte man eine Besserung durch Weiterhinausschiebung der Theaterstunde. Man begann jetzt statt um 6½ Uhr die Vorstellungen um 7 Uhr und versprach die möglichste Kürze der Zwischenakte. In diesem Jahre trat J. Kemble von der Direction des Theaters zurück. Sie wurde von Harrys, dem Vater, und nach dessen kurz darauf erfolgendem Tode von seinem Sohn übernommen, an dessen Stelle 1822 Charles Kemble pachtweise trat.

Das neue Drurylanetheater, das 1812 eröffnet worden war, hatte zunächst noch Sheridan mit zum Besitzer, der aber im nächsten Jahre zurücktrat. 1818 wurde Stephan Kemble, ein dritter Bruder von Mrs. Siddons, Director desselben. Die Eintrittspreise, die ebenfalls etwas erhöht worden waren, wurden unter ihm wieder auf 5 s. für die Logen und 3 s. für den Pit herabgesetzt. Schon 1819 ging aber die Leitung an Elliston über.

Die schlechten Geschäfte der privilegirten Theater schreckte von neuen Unternehmungen nicht ab. 1817 war das Coburgtheater eröffnet worden. 1821 trat an Stelle des kleinen Haymarkettheater ein neues, welches dicht neben dem alten errichtet worden war, das nun niedergerissen wurde. 1826 brannte das Royalty-Theater ab. Das es ersetzende neue, welches den Namen des Royal Brunswick Theatre erhielt, wurde unter Leitung von Percy Farren im Februar 1828 eröffnet, um nur wenige Tage später, während einer Probe, zusammenzustürzen und verschiedene Mitglieder desselben in seinen Trümmern zu begraben. Daß die für das riesenhaft angewachsene London verhältnißmäßig geringe Zahl der Theater doch noch eine zu große war, läßt sich aus dem Umstand erkennen, daß eben jetzt unter Fawcett das Coventgardentheater vom Bankrotte bedroht war. Nur den Anstrengungen der Freunde und einiger großer Schauspieler, die unentgeltlich Vorstellungen gaben, gelang es allmählich die Existenz desselben zu fristen. Bartley übernahm jetzt die Leitung.

Das Adelphitheater hatte inzwischen (1825) auch noch die Erlaubniß erhalten, Spektakelstücke zu spielen. 1828 übernahm der berühmte Komiker Mathews (der Vater) die Leitung desselben. Er führte eine ganz eigne, auf sein außerordentliches mimisches Talent berechnete Art Unterhaltungen, in sichtlicher Nachahmung Foote's, ein. Wie dieser das Publikum zur Chocolade oder zum Thee einlud, machte Mathews bekannt, daß er zu einer bestimmten Stunde at home sein, d. i. eine Unterhaltung geben werde, welche darin bestand, daß er, hinter einem grünbehangenen Tische sitzend, irgend eine Geschichte oder einen Vorgang erzählte, und dabei mit Blitzesschnelle den verschiedenen Figuren entsprechend, Ausdruck, Geberde, Ton und Costüm wechselte. Er hatte einen unglaublichen Zulauf und erweiterte diese Spiele indem er ein ihm ebenbürtiges Talent, seinen Schüler Yates, noch daran mit betheiligte.

1830 war auch das Princeßtheater entstanden. und 1837 übernahm Benjamin Webster das Theater am Haymarket. Im Gegensatz zu den übrigen Theaterdirectoren strebte er ernstlich eine Hebung des Repertoirs und der Schauspielkunst an. Er schrieb sogar 1844 einen Preis für das beste neue Lustspiel aus, was zwar keinen Erfolg hatte. Doch war es ihm einige der bedeutendsten der damaligen dramatischen Dichter, wie Sheridan Knowles, Lytton Bulwer und Douglas Jerrold an sein Theater zu fesseln und eine treffliche Truppe zusammenzubringen gelungen, von der nur Macready, Wallock, der jüngere Mathews, Mrs. Glover, Mrs. Stirling, Miß Faucit genannt werden mögen. Eine glänzende Aera hatte vorübergehend auch das Olympictheater unter der Direction der früheren Sängerin und dermaligen Schauspielerin Mrs. Vestris gehabt. Sie machte es eine Zeitlang zum Theater der vornehmen Welt. Hier glänzten die Komiker Liston und Charles Mathews d. j., ihr späterer Mann, der die ersten Proben seines glänzenden Talentes hier zuerst öffentlich ablegte.

Von den nicht gespielten dramatischen Dichtern war eine Bewegung neu angeregt worden, welche 1845 die Aufhebung der Theaterprivilegien und die Erklärung der Theaterfreiheit zur Folge hatte. Sie war älteren Datums, da schon im Jahre 1832 im Parlamente darüber verhandelt worden war, ob diese Maßregeln die gehoffte Hebung der dramatischen Kunst und der nationalen Bühne auch wirklich erwarten lasse. Es war ein Comité für die Untersu-

chung der Frage eingesetzt worden, welchem Sir Lytton Bulwer präsidirte und vor dem die als Sachverständige berufenen Charles Kemble, Mathews d. ä. und Bartley erklärten, daß jene Maßregeln nur noch zu weiterem und schnellerem Verfalle der Bühne und des Dramas beitragen würden. „Die Vermehrung der Schauspielhäuser, prophezeihte Kemble, wird keineswegs eine Vermehrung der guten Schauspieler zur Folge haben."*) In der That war das Sinken des Dramas und der Schauspielkunst ja zum großen Theil schon das Ergebniß der Concurrenz, welche sich die damals vorhandenen Schauspieldirectoren machten und der falschen, verwerflichen Mittel, die sie dabei anwendeten. Wie immer aber wurde dafür nur der Geschmack des Publikums verantwortlich gemacht, den man doch hierdurch erst selbst bis in den Grund hinein verderbt hatte. Wie sehr auch die Bühne in London schon damals gesunken war, so datirt doch die Zeit ihres rapiden Verfalls erst von der Erklärung der Theaterfreiheit. Eine Menge von neuen Theaterunternehmungen tauchten auf und sanken wieder unter, deren Zahl sich zuweilen bis über 40 belief. Die bedenklichsten Genres: Burlesken, Farcen, Pantomimen, Ballette, Feerien, Ausstattungsstücke und Melodramen wurden am meisten gepflegt. Je nach dem Geiste der Directoren wechselten die Darstellungsgebiete der einzelnen Theater. 1851 nahm z. B. in Drurylane der Circus Loisset, wenn auch nur vorübergehend, Besitz von der Stätte, an der sonst vor Allem Shakespeare gehört wurde. Heute werden hier Opern und Weihnachtspantomimen gegeben. In Coventgarden, wo man im Sommer jetzt italienische Opern spielt, sucht man im Winter das Publikum durch Feerien und Burlesken an sich zu ziehen. An nicht wenigen Theatern wurden der Decorateur, der Maschinist, der Costümier die wichtigsten Personen. Talente dieser Art, bei denen man es noch dazu mit dem Kunstgeschmack nicht so genau nahm, waren ja immer zu haben, darstellende Kräfte und zugkräftige gute Dramen aber nicht. War es da nicht so viel leichter und sichrer den Calcul auf jene, statt auf diese zu machen? Das große Haymarkettheater hat sich allein seine Stellung, als große Oper, erhalten. Das kleine Haymarkettheater pflegte unter dem Schauspieler Buckstone das Lustspiel. Das Sadler's Well Theater

*) Report of the select committee of the house of commons on Dramatic Literature, printed 2. Aug. 1832.

nahm unter dem berühmten Schauspieler Phelps, welcher das alte nationale Drama, besonders Shakespeare pflegte, vorübergehend eine hervorragende Stellung ein, wie vorher, ebenso vorübergehend, das Princeßtheater und jetzt unter Irwing das Royal Lyceum (1851 neu erbaut). Was dieses für die Tragödie ist, ist das Prince of Walestheater für das feinere Lustspiel. Auch das Globe- und das Queen's Theater pflegen das letztere. Wogegen The Gaity, The Royalty, Strand, Holbourne und Court Theater abwechselnd alles erfassen, was nur irgend Erfolg verspricht. Das Adelphi Theater cultivirt jetzt hauptsächlich das Volksstück; das Victoria, früher Coburgtheater, sowie das Surrey- und das Standardtheater das Melodrama und die Burleske.

Kurz nach Beginn des Jahrhunderts hatte die Bühne wieder einen der heftigsten Angriffe von Seiten der Orthodoxie abzuwehren gehabt. Das geschmacklose Epitaph, welches der ohnehin schon sehr theatralisch wirkenden Statue Garricks in der Westminsterabtei angefügt worden war*), sowie The verbal index to Shakespeare von Twiss bildeten den Ausgangspunkt und den Vorwand dazu. Der Angriff gab an Heftigkeit und Feindseligkeit den Schriften Prynne's und Collier's kaum etwas nach. Er erschien anonym in der Eclectic review vom Jahre 1807. „Bezeichnungen — heißt es darin in Bezug auf Shakespeare — die bis zur Blasphemie gehen und Ehren, welche dem Götzendienste nahe kommen, sind und werden noch schamlos auf sein Andenken gehäuft in einem Lande, das sich ein christliches nennt, und für das es in sittlicher Hinsicht ein Glück gewesen sein würde, wenn er niemals geboren worden wäre." Aber auch sonst hat es nie ganz an Anfechtungen dieser Art gefehlt. Besonders ertönten 1815 die Kanzeln verschiedener Zeloten davon. Wenn sie die weitere Entwicklung der Bühne auch nicht zu unterbrechen vermochten, so haben sie dieselbe doch sicher geschädigt. Sie unterhielten und verschärften die Abneigung und das Vorurtheil vieler frommer oder doch kirchlich

*) Es heißt unter andrem darin:
And till eternity with power sublime
Shall mark the mortal hour of hoary time,
Shakespeare and Garrick like twin stars will shine
And earth irradiate with a beam divine.

gesinnter Gemüther. Gehört doch in England die Kirchlichkeit schon seit lange zum guten Ton. Andre schlugen einen Mittelweg ein, indem sie auf der einen Seite die mögliche Nützlichkeit, auf der andern den nur zu häufigen Mißbrauch der Bühne ins Auge faßten. So brachte z. B. Delyla 1832, d. i. in demselben Jahre, in welchem die Theaterfreiheit ernstlich erwogen wurde, eine Censur in Vorschlag, welche nicht von der Obrigkeit, sondern von den Poeten, Schauspielern, Schriftstellern selbst ausgeübt werden sollte. Er glaubte hierdurch das Gute erhalten, das Ungehörige ausscheiden, das Nützliche in die dramatische Literatur einführen und die Bühne auf diese Weise mit der Kanzel versöhnen zu können, da ja' beide, wenn auch mit andren Mitteln, dann dieselben Zwecke zu fördern streben würden.

Was die Schauspielkunst selbst betrifft, so stand sie bei Beginn des Jahrhunderts noch immer in Blüthe. Auch jetzt wurden die Kräfte, die ihr um die Wende desselben verloren gingen und zu denen ich außer den schon Erwähnten noch Parson (1794), Farren (1795), Moody (1798), Mrs. Abington (1798), King (1802), Mrs. Litchfield (1806), Lewis (1809) zu zählen habe, meist wieder in ebenbürtiger Weise ersetzt. Cooke, Terry, Elliston, Charles Kemble, Dowton, Mathews, Liston, sowie Louise Brunton und Miß Duncan traten in rascher Folge um diese Zeit auf. John Kemble und Mrs. Siddons aber beherrschten neben verschiedenen andren Größen des vorigen Jahrhunderts die ersten beiden Decennien der uns jetzt vorliegenden Periode fast ganz.

George Frederick Cooke*), 1756 geboren, begann bereits 1776 seine schauspielerische Laufbahn zu Brentford. 1778 trat er auch vorübergehend im Haymarkettheater zu London auf. Nachdem er auf den Bühnen der verschiedensten Städte, insbesondere denjenigen Liverpools und Dublins geglänzt, betrat er 1800 aufs Neue ein Londoner Theater, diesmal das von Coventgarden, auf dem er bis 1810 eine überaus erfolgreiche Rolle spielte. Leider hatte er sich schon früh der Gewohnheit des Trunkes ergeben, die verbunden mit seiner übrigen wilden und ausschweifenden Lebensweise, seinen Körper und Geist allmählich zerrütteten; sonst würde der Kampf, den Kemble mit ihm jetzt

*) Dunlay, Memoirs of G. F. Cooke 1813. Auch Dr. Francis Old New-York und Doran, a. a. O. II. 400.

zu kämpfen hatte, für diesen noch um vieles gefährlicher gewesen sein. So aber war Cooke zwar Kemble vielleicht an Genie, dieser ihm aber jedenfalls an künstlerischer Durchbildung und Besonnenheit überlegen. Gleichwohl wurde Kemble von seinem Rivalen zur Aufgabe verschiedener Rollen, wie Richard, Jago, The Stranger genöthigt und auch in Sir Giles Overreach war ihm Cooke überlegen. Dies hinderte Kemble aber nicht, nachdem er Mitbesitzer und Director von Coventgarden geworden war, ihn, sowie einst Garrick Barry, an seine Seite zu ziehen. Nicht Krankheit allein, auch das Schuldgefängniß unterbrach jetzt nicht selten die künstlerische Thätigkeit Cooke's, was 1810 von dem amerikanischen Schauspieldirector Cooper benutzt wurde, ihn mit sich nach Amerika hinüber zu nehmen. Er wurde mit ungeheurem Enthusiasmus empfangen. Der Zulauf war ein so großer, daß 17 Wiederholungen von Richard III. die Theaterkasse um 25,000 Dollars reicher gemacht hatten. Nichtsdestoweniger gab er seiner Verachtung gegen die Yankees überall rücksichtslos Ausdruck. Das Klima und die veränderte Lebensweise rächten sich dafür an ihm. Am 31. Juli 1812 wurde er mitten im Spiel vom Schlage getroffen und starb noch im September desselben Jahres mit vollem Bewußtsein und edler Resignation. In St. Pauls church begraben, vergriff man, sich wie es scheint, aus wissenschaftlicher Neugier an der Leiche des großen Künstlers. Man hatte dieselbe des Kopfes beraubt. Der Schädel, der in den Besitz eines seiner Freunde, des Dr. Francis, gekommen war, wurde sogar einmal im Hamlet auf der Bühne benutzt. Edmund Kean errichtete seinem großen, ihm geistesverwandten Vorgänger 1821 ein Denkmal. Cooke hinterließ Memoiren, die nicht ohne Interesse für die Theatergeschichte und für die Kenntniß seines reich beanlagten Geistes sind.

David Terry, 1829 gestorben, war ein sehr sorgfältig durchgebildeter Schauspieler. Er ging Allen in der Angemessenheit des Spieles, im Lustspiel, wie im Trauerspiel, voraus. Mr. Green im The green man und Friedrich d. Große werden als seine vorzüglichsten Rollen bezeichnet.

Robert William Elliston begann zwar erst 1791 seine schauspielerische Laufbahn, gehörte aber schon 4 Jahre früher als Cooke der Londoner Bühne (zunächst Coventgarden) an. Auch er war sowohl im Lustspiel, wie in der Tragödie bedeutend; in ersterem aber lag seine Stärke. 1808—9 war er Director des Royal Circus;

1819 übernahm er die Leitung des Olympic-Theatre. Dazwischen war er an Drurylane engagirt, dessen Patenttheilhaber er 1819 wurde. 1826 trat er wegen Zerrüttung seiner Verhältnisse zurück.

Auch Charles Kemble, geb. 27. November 1775 zu Bracknock in Wales, ein jüngerer Bruder Johns, trat schon 1792 zuerst in Sheffield als Schauspieler auf, gehörte aber erst seit 1797 der Londoner Bühne an. Er verdankte die Ausbildung seines Talents dem unermüdlichsten Fleiß und dem sorgfältigsten Studium, was ihn allmählich zu einem wegen seiner Feinheit geschätzten Darsteller im genteelen Lustspiele machte. Doch auch in einigen Rollen des zweiten tragischen Fachs, wie Laertes, Cassio, Edgar, Macduff, Mercutio wird er höchlichst gelobt. Später spielte er selbst erste Rollen mit Glück. Im Lustspiel waren Benedict und Mirabel seine vorzüglichsten Leistungen. 1806 heirathete er die reizende Soubrettendarstellerin Miß de Camp, welche bis 1789 im Ballet geglänzt hatte und der Bühne bis 1819 erhalten blieb. Charles war von 1802 an der Direction von Coventgarden betheiligt, die er 1818, nach dem Rücktritt seines Bruders, allein übernahm. Später trat er mehrere Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland an, und machte sich auch um die deutsche Musik verdient, indem er Weber zur Composition seines Oberon veranlaßte. 1836 trat er von der Bühne zurück, um das Amt eines Theatercensors zu übernehmen. Er starb 1854.

Charles Mathews und Liston, einander eng durch Freundschaft verbunden, wirkten beide gleichzeitig als Komiker am Haymarkettheater. Jener trat hier 1803 als Jubal zu Elliston's Jewa auf. Seine mimische Ausdrucksfähigkeit und Verwandlungskunst habe ich schon zu berühren gehabt. Er war aber auch in komischen Charakterrollen, ja selbst in der Darstellung gemüthvoller Charactere ganz unvergleichlich. Dagegen war die Komik Listons nicht frei von einem schwermüthigen Zug, der ihr zwar einen besonderen Reiz gab, aber sein Fach beschränkte. Sein Ehrgeiz war auf tragische Rollen gerichtet, während die Natur ihn doch nur zum komischen Darsteller beanlagt hatte. Liston überlebte seinen Freund und Collegen und hatte das Glück, vor seinem Abgang von der Bühne den glänzenden Sohn desselben auf ihr noch einführen zu können.

1807 trat auch Young am Haymarkettheater und zwar in der Rolle des Hamlet ein. Er gehörte der Schule Kembles an und füllte

mit Erfolg die nach dessen Rücktritt entstandene Lücke aus. Wenn er dessen Vorzüge nicht in gleichem Maße besaß, so war er doch auch freier von dessen Fehlern. Er war frischer und natürlicher im Vortrag und übertraf ihn in der Lebendigkeit des Zusammenspiels. 1822 nahm er am Drurylane mit Kean den Wettkampf auf, welcher das Publikum aufs Tiefste erregte. Er war wie Kemble nur stark in der Tragödie, aber in dieser sehr vielseitig. Er spielte Jago und Guiscard, Clytus und Jachimo, Pierre und Macheath. Rienzi, den er creirte gehörte zu seinen Hauptrollen. Doch auch sein Falstaff wurde geschätzt. Er besaß einnehmende äußere Mittel, eine wohlklingende Stimme, ein ausdrucksvolles Gesicht, eine angenehme Gestalt. Seine Auffassung war jederzeit angemessen, sein Geschmack geläutert. Er verschmähte alle Kunstgriffe und jede Art der Uebertreibung.

In der Tragödie erstand Mrs. Siddons zunächst in der schönen Louise Brunton eine Rivalin, welche jedoch die Flitter der Bühne bald mit der wirklichen Grafenkrone vertauschte; ein Glück, dessen sie leider nur einen einzigen Tag genoß, da der zweite ihr Todestag war. Eine um so längere Bühnenlaufbahn hatte Miß Duncan, spätere Mrs. Davison, welche im feineren Lustspiele glänzte und von Mrs. Farren das kleine Wunder genannt wurde. Auch Ms. Kelly, Mrs. Davenport und Ms. Foote verdienen Hervorhebung.

Ein staunenswürdiges Intermezzo bot die Erscheinung des dramatischen Wunderkinds Master Betty. William Henry West Betty, von irischer Abstammung, wurde 1791 zu Shrewsbury geboren. „Ich kann nicht leben, wenn ich nicht Schauspieler werden darf“ hatte der 10jährige Knabe gesagt, nachdem er Mrs. Siddons spielen gesehen und am 11. August 1803, d. i. mit 12 Jahren, spielte er auch schon den Osmin in Zara mit solchem Erfolg, daß man ihn the infant Garrick nannte. Es war ohne Zweifel erstaunlich, einen Knaben von diesem Alter Rollen wie Romeo und Hamlet neben den Schauspielern von Coventgarden spielen und den Vergleich mit Cooke und mit Kemble herausfordern zu sehen, aber es war etwas so Widernatürliches zugleich, daß es das Castraten-Heldenthum und die Castratenliebe der großen Oper fast noch überstieg. Gleichwohl wurde alles von dem Taumel der Bewunderung fortgerissen und Master Betty hatte die Genugthuung wegen seiner Vorstellung des Hamlet sogar die Unterhaussitzung auf Antrag Pitts vertagen zu sehen und eine Einnahme von 17000 £

für 23 Abende in Drurylane zu erzielen. Allein schon 1805 kühlte der Enthusiasmus sich ab. Die Kritik verlangte und übte ihr Recht und 1808 zog sich Master Betty sogar vom Theater zurück, wie es jedoch scheint nur auf Wunsch seines Vaters, da er nach dessen 1812 erfolgtem Tode die Bühne noch einmal bestieg. Master Betty war jetzt kein Kind mehr. Der Nimbus des Wunderbaren, der ihn bisher umgeben hatte, verflog. Er stand jetzt mit in der Reihe der übrigen Schauspieler und hielt den Vergleich mit den bedeutendsten von ihnen nicht aus, obschon er sich noch immer über das Durchschnittsmaß derselben erhob. Betty war klug genug, sich von dieser Erfahrung belehren zu lassen. Er zog sich bald mit dem erworbenen Reichthum, den er haushälterisch zu verwalten verstand, wieder ins Privatleben zurück und wurde vergessen.

Von einer ganz andren Bedeutung für die weitere Entwicklung der Schauspielkunst war das Auftreten von Miß O'Neill, Kean und Macready, denen noch eine Reihe minder glänzender, aber sehr schätzenswerther Talente, wie Mrs. Farren, Mrs. Vestris, die beiden Kealeys Farren, Blanchard und Booth zur Seite gingen.

Am 13. Oct. 1814 trat Ms. O'Neill zum ersten Male in London in der Rolle der Belvidera auf. Sie hatte in Dublin ihren Ruf begründet, wo ihr die Arroganz von Ms. Walstein, die damals das dortige Theater völlig beherrschte, dazu Gelegenheit gab. Vergebens hatte sich Ms. O'Neil lange bemüht, daselbst auftreten zu dürfen, bis letztere eines Tages sich aus verletzter Eitelkeit weigerte, eine Rolle zu spielen. Der Director in seiner Verlegenheit und seinem Verdruß nahm seine Zuflucht zu der bisher vernachlässigten Schauspielerin. Ms. O'Neill errang einen Erfolg, der Ms. Walstein aus ihrer Stellung vertrieb. Diese wendete sich nun nach London, wo sie kurze Zeit später den Kampf mit der jungen Rivalin noch einmal bestehen mußte. Ms. O'Neill hat Mrs. Siddons wohl nie ganz erreicht; allein ihr stand die Jugend zur Seite, gegen welche das in der Erinnerung schon verblassende Bild der großen, noch vor kurzem so hochgefeierten, doch schon gealterten Tragödin zurück treten mußte. Für den Schauspieler gilt nun einmal vor allem das Dichterwort, daß nur der Lebende Recht habe und von allen Herrschern der Augenblick, d. i. das unmittelbare Gegenwärtige, der mächtigste ist. Auch waren die Urtheile der Kenner wenigstens in Bezug auf einzelne Rollen, wie Belvidera, Isabella

(Fatal mariage), Elvira (Pizarro) und Julia getheilt. Ms. O'Neill verfügte über herrliche Mittel: eine elegante Gestalt, ein Gesicht von classischer Form und edelstem Ausdruck, eine klare, reizvolle, zum Herzen sprechende Stimme und die Macht, von all diesen Vorzügen jederzeit den zweckentsprechendsten künstlerischen Gebrauch zu machen. In ihrem Spiel war alles durchdacht, ohne daß es doch jemals kalt und beabsichtigt erschienen wäre.

Edmund Kean*), geb. am 4. Nov. 1787 zu London, stammte mütterlicherseits aus einer Familie, in deren Adern seit länger dramatisches Blut floß. Schon sein Urgroßvater, Henry Carey, schrieb für die Bühne, sein Großvater George Savile Carey war zugleich Schauspieler und dramatischer Dichter und leider ein halber Vagabund obendrein, der sein Leben mit Selbstmord geendet hatte. Auch davon sollte etwas in Edmunds Leben mit übergehen, da seine Mutter Nance Carey sittlich noch tiefer als ihr leichtsinniger Vater sank. Ging er doch selbst nur aus einem liederlichen Verhältnisse hervor, daß sie zeitweilig mit dem Schneider Edmund Kean unterhielt. Kaum geboren verließ ihn die herzlose Mutter. Die Schönheit des Knaben erregte aber die zweideutige Theilnahme einer Schauspielerin, Ms. Tidewell, welche bald Nutzen aus derselben zu ziehen wußte. Schon mit drei Jahren fungirte der kleine Kean als Amorette in den Balletten Noverre's, was seine Mutter nicht sobald erfahren hatte, als sie sich auch schon seiner bemächtigte und mit dem Wunderkinde im Lande herumzog, das verdienen mußte, was sie verpraßte. Es war eine harte Schule, die der Knabe zu durchlaufen hatte, in die kein Lichtstrahl der Liebe, auch kaum wohl der Freude fiel. Kein Wunder, daß er sich endlich der unerträglichen Fesseln entwand.

Nachdem er eine Zeit lang als Schiffsjunge gedient nahm er das Schauspielerleben für eigene Rechnung neu auf. Sie blieb aber fort und fort eine schlechte. Die Schönheit des Kindes war längst von Kummer und Noth hinweg gezehrt worden. Kean war ein kleiner, schwächlicher, verkümmert aussehender Mensch, der weder Sympathie, noch Vertrauen zu erwecken vermochte. Er setzte vergeblich alles

---

*) Cornwall Barry, Life of Kean 1835 (deutsch Hamburg 1856). Dr. Francis, Old New-York. — Hawkins, Life of Kean 1869. Siehe auch Doran a. a. O. II. und Lewis, On actors etc. (1875).

daran, sich gegen den Strom des Lebens emporzuringen und suchte die sinkende Kraft auf die unglücklichste Weise, durch den Genuß von Spirituosen, wieder neu zu beleben. Zwei Triebe arbeiteten unaufhörlich in seiner Seele, der Zorn über die Härte des Schicksals, dessen Hand so schwer auf ihm lag, und der Ehrgeiz, sich diesem zum Trotz zu der Bedeutung, die er in sich fühlte, empor zu heben. Als ihn in Guernsey der Pit als Richard III. unbarmherzig auszischte, wendete er sich wüthend gegen das Publikum und schrie: „Unmanierliche Hunde, still, wenn ich's befehle!" Es war der Geist seiner Rolle, der über ihn kam und dem das Publikum sich willenlos unterwarf und verstummte. Man hat Mary Chambers seinen guten Engel genannt. Wohl war sie ein liebes, duldsames Geschöpf, die der wilde unselige Mann an sein Schicksal gebunden — aber ein so großes Unglück, seine Ehe mit der anmuthigen Schauspielerin für diese war, so war sie doch auch für ihn selber kein Glück — es müßte denn darin gefunden werden, daß die nun immer schwerer drückende Sorge, die Kräfte des jungen Mannes zu noch gesteigerten Anstrengungen spornte. Allein er hatte noch lange keinen Erfolg und als dieser endlich erschien, war er dem Glück weit minder gewachsen, als bisher seinem Unglück. Es war im Jahre 1813. Kean war in London. Der Direktor von Drury Lane, der um sein Theater vor dem drohenden Sturze zu sichern, neuer Kräfte bedurfte, hatte, auf ihn aufmerksam gemacht, auch ihn mit herbeigezogen. Er wurde aber gegen alle andern zurückgesetzt. Man konnte zu dem kümmerlich aussehenden und einen unheimlich dämonischen Eindruck ausübenden, kleinen, dürftigen Mann kein rechtes Vertrauen gewinnen. Die Unfähigkeit seiner Concurrenten machte aber endlich sein Glück. Sie brachte zuletzt auch noch ihn an die Reihe. Kean entschied sich für Shylock. Man spottete fast über ein derartiges Unterfangen. Er aber erklärte entschieden entweder diese oder keine Rolle spielen zu wollen. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Es war alles selbstständig und neu an ihm und doch überredend, überzeugend, ja überwältigend. Vieles von seiner Auffassungs- und Spielweise in dieser und einigen seiner andern großen Rollen, ist zur Ueberlieferung auf der Bühne geworden. Die Schauspieler wenden noch heute gewisse Accente, Tonfälle, Pausen, Bewegungen an, ohne zu wissen, daß es der Geist Kean's ist, der sie dabei leitet und lenkt. Es folgten nun Hamlet, Jago, Othello und das Urtheil stand

fest, daß man es hier mit einem Genie zu thun habe, das mit seinem eignen Maße gemessen werden wolle, daß in ihm die Kunst Garrick's und Cooke's wieder auflebe, daß er wie sie das Geheimniß und die Macht besitze', die Menschen bis ins tiefste Herz zu rühren, sie bis ins innerste Mark zu erschüttern. Obschon Kean, wenigstens noch zu dieser Zeit, seine Rollen mit einer Sorgfalt und Peinlichkeit studirte, wie kaum noch ein anderer Schauspieler, übte sein Spiel doch immer den Eindruck unmittelbarster Eingebung aus. Es hatte etwas Eruptives, Dämonisches, nur daß es, besonders in späterer Zeit, nicht frei von einer gewissen Zerrissenheit war. Macbeth, Zanga, Richard II., Giles Overreach, Manuel wurden noch in demselben Geiste geschaffen. Aber das Glück versetzte ihn bald in einen an Wahnsinn grenzenden Taumel. Er wurde übermüthig, nachlässig, ausschweifend. Wenn auch seine Kraft noch nicht abnahm, so doch die Sorgfalt des Studiums. Die Zahl seiner künstlerischen Fehlgeburten wuchs. Lear ist fast die einzige große und vollendetere Leistung seiner späteren Jahre. Und grade jetzt trat neben ihm noch ein neues Talent, welches, wenn es auch fast alles entbehrte, was seine eigenthümliche Größe ausmachte, doch alles das in höchstem Maße besaß, was ihm dabei fehlte: es trat Macready auf. Kean kämpfte zwar lange mit Glück, wenn auch nicht ohne Anstrengung mit dem neuen Rivalen. Seit seinem Ausflug nach Amerika (1820) aber war seine Kraft wie gebrochen. Er gerieth in schlechte Gesellschaft, sank in seinen Lebensgewohnheiten immer tiefer und ein häuslicher Scandal wendete endlich die ohnehin schon ins Schwanken gekommene öffentliche Meinung ganz von ihm ab. So kam es, daß er von dem Publikum des Coburgtheaters, zu dem er herabgesunken war, einen Schauspieler wie Cobham, als Jago, seinem Othello vorgezogen sah, wofür er dem Pit am Schlusse der Vorstellung zwar die Worte entgegendonnerte: Ich habe in allen civilisirten Ländern, wo man die englische Sprache spricht, gespielt, aber niemals ein Publikum von so rohen Bestien gefunden wie hier," was der elende Cobham aber benutzte, dasselbe Publikum, das nun ihn hervorrief, als das erleuchtetste und freisinnigste zu preisen, das je über Theater zu Gerichte gesessen habe. — Kean wendete seinem Vaterlande den Rücken und ging zum zweiten Mal nach Amerika, das ihn eben so stürmisch empfing, als es stürmisch nach ihm wieder verlangt hatte. Der Nimbus, der ihn aufs Neue umgab, wirkte auch auf das

Urtheil seiner Landsleute wieder zurück. Sein Wiedererscheinen in Drurylane (1827) als Shylock zählt zu seinen größten Triumphen — auch zeigten sich in der That all seine früheren glänzenden Eigenschaften dabei in erneuter Frische. Allein dieser glänzende Schein war mit dem Aufgebote all seiner Kräfte erkauft. Er verfiel in ein langsames Siechthum, von dem er sich nur zeitweilig wieder empor zu raffen vermochte, so 1828 bei seinem Gastspiel in Paris, das ein neuer Triumphzug war. In die Zeit seines allmählichen Verfalls gehört der Entschluß seines Sohnes, dem väterlichen Willen entgegen, zur Bühne zu gehen. 1832 brach er völlig zusammen. Der letzte Wunsch seiner Seele war die Aussöhnung mit seinem von ihm tief beleidigten Weibe, an dessen Seite er am 15. Mai 1833 zu Richmond starb, wo er zuletzt als Theaterdirektor gewirkt hatte.

William Charles Macready*), der Sohn eines Schauspielers vom Coventgardentheater, der später mehreren Provinzialtheatern vorstand, wurde am 3. März 1793 zu London geboren. Auch er kam, jedoch unter glücklicheren Verhältnissen, bereits früh auf die Bühne. Sein Vater, der sorglich um seine schauspielerische Ausbildung bemüht war, behauptete schon von dem 12jährigen Knaben, daß er reif sei, classische Helden in römischen Stücken zu spielen. Macready war längere Zeit an der Bühne des Vaters als Schauspieler thätig, versuchte sich dann mit Erfolg in Dublin und später (1816) im Coventgardentheater zu London, wo damals Charles Kemble die ersten Rollen seines Fachs spielte. Durch den Virginius (von Knowles) erhob er sich hier (1820) in die Reihe der berühmtesten Schauspieler seiner Zeit. Er besaß nicht die Genialität Keans, aber wenn nicht eine künstlerischer beanlagte, so doch jedenfalls eine künstlerischer durchgebildete Natur. Was seinem Talente an Tiefe versagt war, ersetzte es durch eine ungleich größere Weite. Er hat nie die Erschütterungen hervorzubringen vermocht, wie Kean, aber auch nie so fehlgegriffen wie dieser. Er befriedigte viel gleichmäßiger in seinen verschiedenen Rollen, obschon sein Repertoir ein ungleich größeres war. Er hat viel mehr neue Rollen geschaffen als Kean und ist dabei ungleich glücklicher gewesen, als dieser. Sein Talent lag mehr in der Richtung Kemble's und Young's. Er

*) Reminiscences and selections from his diaries. London 1875. — Littleton, Biography of Macready (1851). — Revue brittanique, Juni 1875.

war kein eigentlicher Shakespearespieler. Jago, König Johann, Richard II. und Cassius waren vielleicht die einzigen Rollen von diesem, in denen er vollkommen befriedigte. Seine Stärke lag im Pathetischen. Virginius, Werner, Claude Melnotte waren vorzügliche Rollen von ihm. Er hat die Helden der Walter Scott'schen Romane auch auf der Bühne berühmt gemacht. Das ist wohl der Grund, daß man ihm anfänglich den sonst wenig zutreffenden Namen eines melodramatischen Darstellers gab. Nach dem Rücktritte Young's und dem Tode Kean's wurde er aber als der erste Tragiker Englands selbst noch in Rollen wie Lear, Macbeth, Coriolan gefeiert. In Paris, wo er gastirte, ward er mit Talma verglichen, dem er wohl auch in seinem Talente verwandt war. Als Bühnenleiter hat er sich um die Darstellung Shakespeare's große Verdienste erworben, da er zur Wiederherstellung der ächten Texte auf der englischen Bühne wesentlich beitrug. 1828 hatte er hauptsächlich aus diesem Grunde die Direction des Haymarkettheaters übernommen. 1835 pachtete er das Theater zu Bath, 1837 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wobei er jedoch so wenig prosperirte, daß er schon zwei Jahre später davon wieder zurücktrat. Doch erregte er hier durch die Wiederaufnahme und Inscenirung des Wintermährchens und Heinrich V. großes Aufsehen, gab aber auch durch übermäßigen äußeren Prunk den erneuten Impuls dazu, die Meisterwerke des großen Dichters zu Ausstattungsstücken herabzusetzen. Man warf ihm Rollen- und Herrschsucht vor und in der That hatten die Gerichte nicht selten mit darauf bezüglichen Klagen der Schauspieler zu thun. 1849 ging er nach Amerika, wo er schon früher einmal Ruhm und Gewinn gesucht und gefunden hatte. Sein Auftreten am Astortheater in New-York rief eine Kabale des dortigen Schauspielers Forrest hervor, die blutige Exzesse zur Folge hatte. Nach seiner Rückkehr spielte er noch einmal einen Cyklus seiner berühmtesten Rollen an Drurylane, worauf er sich 1851 ins Privatleben zurückzog, doch erst am 30. April 1873 zu Cheltenham starb. Er ist bis jetzt von keinem englischen Darsteller wieder erreicht worden.

In Macready's Zeit fällt auch das Auftreten der liebenswürdigen Fanny Kemble, (von welcher bereits früher die Rede war und welche unter Andern die Julia in Knowles' Hunchback creirte), das von Charles Kean, Farren und Charles Mathews d. j.

Charles Kean*), am 18. Januar 1811 geboren, studirte zu Eton. Sein Vater wollte ihn in die militärische Carrière bringen, allein mit diesem der Mutter wegen zerfallen, wendete er sich gegen den Willen desselben der Bühne zu. Der Name des Vaters ward ihm hier ebenso zur Förderung, wie zum Hinderniß. Er verschaffte ihm überall bereitwillige Aufnahme, forderte aber zu einem Vergleiche heraus, der ihm bei seiner nur mäßigen Begabung nicht zum Vortheil gereichen konnte. Am Drurylanetheater, wo er 1827 zum ersten Male ohne Erfolg auftrat, konnte er sich demnach freilich nicht halten, doch reichte dieses Debüt immer noch hin, ihn in der Provinz zu empfehlen. Hier und während eines dreijährigen Aufenthalts in Amerika (1830—33) bildete er sein Talent in zuletzt schätzenswerthester Weise aus. 1833 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wo er neben melodramatischen Stücken besonders Shakespeare pflegte und sich auch als Schauspieler größere Theilnahme erwarb. Lewis spricht ihm jedoch für die Darstellung der großen Shakespeare'schen Rollen die nöthige Fähigkeit ab. Es habe ihm dazu an Beweglichkeit des Geistes und Fruchtbarkeit der Einbildungskraft gefehlt; schon allein seine Stimme habe dazu nicht die nöthige Energie, Fülle und Biegsamkeit, den nöthigen Schmelz des Ausdrucks besessen. Er habe weder zu erschüttern, noch zu rühren vermocht. Wenn Lewis dagegen behauptet, daß seine Mittel „der Poesielosigkeit, Unrealität und Idealitätslosigkeit des Melodramas" völlig entsprochen hätten, so ist mir das freilich nicht recht verständlich. Auch im Melodrama hat der Schauspieler, wenn schon in anderer Weise, zu rühren und zu ergreifen. Von anderer Seite wird Charles Kean selbst noch als Hamlet gelobt. Von 1850 bis 1859 war er Direktor des Princeßtheaters, 1863 unternahm er eine längere Kunstreise nach Australien, von der er erst 1866 zurück kam und 1868 starb.

Auch Farren*) gehört zu den interessanteren Erscheinungen der neueren englischen Bühne. Er wurde im komischen Fache geschätzt, verdankte es aber mehr seinem Fleiße und Kunstgeschmack, als der Ursprünglichkeit seines Talents. Lewis stellt ihn über Blanchard, Dawton, Fawcett und Bartley und lobt an ihm Vornehmheit und

---

*) Colle, Life of Charles Kean. Lond. 1860. — Lewis, a. a. O.

**) Lewis, a. a. O.

Eleganz der Ausführung. Doch muß er zugeben, daß es ihm nie oder selten gelang, das Publikum für sich zu entflammen. Er spielte alte Junggesellen, polternde Väter, gefoppte Ehemänner und alte Gecken. Er war wie Charles Kean ein besonnener, verständiger Schauspieler, besaß aber, wie es scheint, zugleich mehr Geschmack noch, als dieser.

Anders Charles Mathews, geboren 1803, in dem das schauspielerische Blut, die komische Ader des Vaters pulsirte und der einer der sympathischesten, liebenswürdigsten Schauspieler gewesen sein muß. Er war zum Architekten gebildet worden und studierte als solcher in Italien, erregte aber hier Aufsehen durch das schauspielerische Talent, das er auf den Liebhabertheatern der Aristokratie von Florenz, Rom und Neapel entfaltete. Dieser Erfolg bestimmte ihn, dem ursprünglich erwählten Beruf zu entsagen Unter dem Schutze des Komikers Liston betrat er in London an dem von Mad. Vestris geleiteten Theater Olympic 1837 die Bühne. Durch die Anmuth, die Eleganz seines Spiels, seiner Erscheinung und seines Humors bezauberte er die vornehme Gesellschaft der Hauptstadt, nicht am wenigsten Madame Vestris selbst, deren Liebhaber er so oft auf der Bühne zu spielen hatte und die schon im folgenden Jahr seine Frau wurde. Mit ihr unternahm er auch später eine Kunstreise nach Amerika, trat dann in Coventgarden und in das Lyceum ein und heirathete nach ihrem 1857 erfolgenden Tode die ebenfalls als Darstellerin beliebte Mrs. Davenport. Die komische Kraft dieses Darstellers scheint sich erst in späteren Jahren zu voller Stärke entwickelt zu haben. Man rühmt an ihm die geistige Feinheit, die Delicatesse seines Spieles, die ihn den besten Darstellern der Comédie française genähert habe. Er fand daher auch in Paris große Anerkennung. Ja in einzelnen Rollen, wie als Hawk in The game of speculation (nach Balzac's Mercadet) ist er von verschiedenen Seiten dem französischen Darsteller der Rolle, dem berühmten Schauspieler Got, sogar vorgezogen worden.

Seit Macready's Rücktritt von der Bühne ist die englische Tragödie ziemlich verwaist. Sie ist fast ganz an die Namen des Amerikaners Fechter, den wir als Bühnenschriftsteller kennen lernten, und der vorübergehend in London spielte, sowie an den Phelps' und Irwings gebunden, die ihre großen Vorgänger bei allem Talent jedoch entfernt nicht erreichten. Sie wurden in ihren Bestrebungen von Ms. Helen Fawcit, Mrs. Bateman und die Schwestern Terry unterstützt, die aber

fast noch mehr, als in der Tragödie, in dem importirten oder doch nachgeahmten französischen Sittenstück und im sentimentalen Drama glänzten.

Samuel Phelps, 1806 zu Davenport geboren, rang sich aus kümmerlichen Verhältnissen empor. Dem Drange seines Talents folgend, gab er seinen ursprünglichen Beruf als Setzer in einer Buchdruckerei in Plymouth frühzeitig auf und widmete sich der Bühne. 1828 debütirte er bereits in York, kam dann nach London, spielte hier an verschiedenen Theatern, wobei er besonders in mehreren Shakespeare'schen Rollen die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde erregte. 1844 übernahm er die Direction des Sadler Walls Theater, an dem er nach und nach fast sämmtliche Shakespear'schen, sowie noch verschiedene andere Dramen des alten nationalen Theaters zur Aufführung brachte und sich hierdurch großen Ruf erwarb. Seine Bearbeitungen der ersteren erschienen auch 1853 im Druck. Mit außergewöhnlichen Mitteln für das Heldenfach ausgestattet, hat er in Rollen wie Macbeth, Othello, Lear zahlreiche Bewunderer gefunden, ohne die Kenner doch ganz zu befriedigen. Man klagte über Aeußerlichkeit der Auffassung, Uebertreibung und Manierirtheit des Ausdrucks und gedehnten, declamatorischen Vortrag. Jedenfalls aber war er ein Mann von Geist und Talent. Nachdem er die Direction des Sadler Walls Theaters aufgegeben, trat er wieder als Schauspieler bei dem Lyceum und später bei Drurylane ein. Auch unternahm er 1859 eine Kunstreise durch Deutschland.

Irwing's Ruf nahm erst nach Phelps' Rücktritt einen größeren Aufschwung. Er erreicht denselben aber weder in dramatischer Kraft, noch in künstlerischer Weihe. Er hat das schauspielerische Virtuosenthum in England auch noch auf die classische Tragödie übertragen, und die Dramen Shakespeare's zu Zugstücken gemacht. Er entblödet sich nicht, Hamlet oder Othello mehr als 100 mal hintereinander zu geben und dabei sein Talent ebenso auszubeuten, wie den Ruhm dieses Dichters.

Miß Helen Fawcit war eine Schauspielerin von wirklicher dramatischer Gestaltungskraft, deren Erscheinung und Spiel eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübten, sie wurde aber der Bühne leider

zu früh durch ihre Verheirathung mit dem Schriftsteller Martin *) entrissen. Nur ausnahmsweise trat sie noch einige Male und zwar wie Mrs Siddons meist als Lady Macbeth (neben Phelps in der Titelrolle) auf.

Kate Josephine Bateman, 1842 in Baltimore geboren, gehörte der Londoner Bühne zwar nur vorübergehend an, war aber in neuerer Zeit eine der bedeutendsten Erscheinungen derselben. Sie entstammte einer Schauspielerfamilie von Ruf. Schon mit ihrem 11. Jahr betrat sie die Bühne. Als Schauspielerin von Fach debütirte sie aber erst 1859. Sie erwarb sich nun rasch einen weithin reichenden Ruf, der sie 1863 auch zu einem Engagement am Adelphitheater nach England führte. Sie trat hier in Mosenthal's Deborah als Leah auf und errang mit dieser Rolle einen so sensationellen Erfolg, daß sie dieselbe über 100 Mal wiederholen mußte, doch auch als Evangeline (in einem nach Longfellow's Gedichte bearbeiteten Stück), als Julia in Sheridan Knowles' Hunchback, als Pauline in Bulwer's Lady of Lyons, als Julia und Lady Macbeth fand sie verdiente Bewunderung. 1865 kehrte sie nach America zurück, wo sie bald darauf einen Bruder des Geschichtsschreibers Crowe heirathete, sich für zwei Jahre ganz von der Bühne zurückzog, dann aber zu erneuten Triumphen auf dieselbe zurückkehrte.

Auch den übrigen Theatern fehlte es vorübergehend nicht an einzelnen glänzenden und anziehenden Erscheinungen. Am Prince of Wales Theater wurden in neuester Zeit besonders Mrs. Witton, Ms. Lydia Foote und die Schauspieler Have und Dewer geschätzt, am Queenstheater Mrs. Henriette Hodson und die Schauspieler Ryder, Vezin und Rignald, am Haymarket Theater Ms. Hill und Ms. Kendal, eine Schwester des Dichters Robertson. Schließlich mögen auch noch Henry James Byron und Boucicault erwähnt werden. Ersterer hat sich freilich mehr durch seine Burlesque

---

*) Theodor Martin, 1816 zu Edinburg geboren, seit 1846 in London als Anwalt thätig, hat sich als Uebersetzer Goethe'scher Balladen und Lieder (1858), sowie seines Faust (1862) und einiger Oehlenschläger'schen Dramen, Correggio (1854) und Aladdin (1857), bekannt gemacht. Seine Bearbeitung von König René's Tochter machte auf der englischen Bühne viel Glück. Sein Hauptwerk aber ist The life of his royal highness the Prince consort [1874; deutsch Gotha (1876)].

Extravaganzas, einer Eigenthümlichkeit des englischen Theaters, als durch schauspielerische Thätigkeit seinen Ruf erworben. Viele seiner dramatischen Compositionen sind wie schon die Namen (Fra Diavolo, Aladdin, The Lady of Lyons, Mazeppa Travestie, Lucia di Lamermoore, Freischütz, Little Don Giovanni) erkennen lassen, von parodistischem und travestierendem Charakter. Sie übten zum Theil im Strand-, Haymarket- und Prince of Wales-Theater eine ungeheure Anziehungskraft aus.

Dion Boucicault, den ich schon als Bühnendichter vorgeführt habe, besaß eine bedeutende komische Kraft. Schon lange vor dem Major O'Flaharty hatte der irische Volkscharakter den englischen Lustspieldichtern zum Stichblatt gedient. Boucicault war ein trefflicher Darsteller dieser Art Rollen, worin er große Vorgänger, wie z. B. Moody und Johnston gehabt. Nicht minder glücklich war er selbst bis in die letzte Zeit seines Bühnenwirkens in der Darstellung von Naturburschen, dummen und vorlauten Jungen und jugendlichen Gecken, wobei ihm sein Kindergesicht sehr zu statten kam.

Die Theaterkritik war zu einem stehenden Artikel der Tages- und Wochenjournale geworden; doch auch die literarisch-politischen Reviews befaßten sich, besonders was die dramatischen Dichtungen betrifft, oft in eingehender Weise damit. Von den ersteren seien hier nur noch: The Standard, Telegraph, Star, Globe, Record, Pall-Mall Gazette, Traveller, Daily Telegraph, London Journal, Echo — von letzteren The European magazine, Old monthly magazine, Edinburgh review, London review, Westminster-review, Saturday review, Forthnightly review, Leader, Athenäum, Revue britannique, Literary gazette, Quarterly review, Blackwood magazine, London reader genannt.

Die theatergeschichtlichen und theaterkritischen Werke dieses Zeitraums aufzuführen, gebricht es natürlich an Raum. Die Shakespeareliteratur allein macht es völlig unmöglich. Auf das Wichtigste hat indeß schon im Laufe dieser Darstellung, theils im Text, theils in den Anmerkungen, hingewiesen werden können, so auf die Geschichtswerke Collier's, Ward's, Doran's, denen hier noch W. Hazlitt, Viewof the English Stage (1818), Oultons Fortsetzung der History of the stage von Victor von 1795—1817 (1818) Bernard, Retrospections of the stage (1830), Genest, Account of the English stage von 1660 bis

1830 (1832), The dramatic writers of Scottland von Ralston Inglis (1869), The works of the british dramatists von John S. Keltie, Dramatists of the present day, ein Abdruck von Abhandlungen des Athenäums (1871), erwähnt werden mögen, so auch das eine frühere Phase des englischen Schauspielerwesens beleuchtende Werk Genée's: Shakespeare's Dramen in Deutschland (1868)*) und Rapp's Studien über das englische Theater. Sehr verdient haben sich die englischen Literaturforscher um neue Ausgaben der älteren Dramatiker gemacht, von denen jedoch die wichtigsten bereits Erwähnung gefunden haben. Dem Gelehrten Alexander Dyce gebührt hier vor Allen die höchste Anerkennung. Neuerdings sucht man auch den Dramatikern der Restaurationszeit eine ähnliche Ehre zu Theil werden zu lassen. Es sei hiervon wenigstens einer Sammlung gedacht, die 1872 unter dem Titel: Dramatists of the restauration begonnen wurde.

Das Sinken der dramatischen Kunst, der Dichtung sowohl, wie der schauspielerischen Darstellung, wurde nicht nur von den meisten ihre Beurtheiler erkannt, sondern von einigen derselben wurde auch ihre Wiedererhebung ernster ins Auge gefaßt. Bemerkenswerth dafür erscheint mir ein im Jahre 1872 im 132. Bande der Quarterly Review erschienener Artikel The drama in England. Der Verfasser schreibt den Verfall des letzteren ganz einseitig den Folgen der Theaterfreiheit zu, welche in England die Bühne völlig der Speculation überliefert habe und künstlerische Gesichtspunkte bei der Leitung derselben kaum aufkommen lasse; wogegen er den besseren Zustand der vorzüglicheren Theater von Frankreich und Deutschland den Subventionen von Höfen &c. beimißt, welche denselben hier zu Theil würde, eine Einrichtung, die er jedoch für England nicht als zulässig erachtet, weil nach seiner Meinung die Unterstützung einzelner Theater von Seiten des Staats, ein Unrecht gegen die übrigen Theater sei. Er schlägt daher den Zusammentritt reicher Kunstfreunde aus dem Publikum zur Hebung einzelner Bühnen vor und glaubt, daß in der Wahl

*) Er machte sich auch durch ein populär gehaltenes Werk über Shakespeare „Shakespeare's Leben und Werke" (1871) und durch die Auffindung einer noch unbekannten früheren Ausgabe von Marlowe's Eduard II. vom Jahre 1594 in der Landesbibliothek zu Kassel (Nationalzeitung 1876), verdient, die von mir auf Seite 54, ebenso wie die Ausgabe von 1598 übersehen worden ist, was ich hierdurch berichtige.

eines von dieser Idee völlig erfüllten und mit der nöthigen Sachkenntniß ausgestatteten Direktors einzig und allein das Heil der Bühne der Zukunft zu suchen und zu finden sein werde.

Dem letzten Punkte stimme ich zwar vollkommen bei, doch liegt grade in ihm die hauptsächlichste Schwierigkeit. Große Talente, sei es dichterische oder schauspielerische, wird zwar keine Einrichtung, daher auch der beste Bühnenleiter nicht zu schaffen vermögen, wohl aber wird er die Talente, welche die Zeit ihm darbietet, in zweckmäßiger Weise benützen, fördern, entwickeln und in gemeinsame, auf höhere Ziele gerichtete Bahnen lenken und von falschen zurückhalten können. Wo aber sind solche Männer zu finden und wenn es deren auch giebt, ist es wohl wahrscheinlich, daß sie gewählt werden? Inzwischen hat der Verfasser jenes Artikels auch ganz übersehen, daß schon lange vor Erklärung der Theaterfreiheit in England die patentirten Theater die Wege der gemeinen Bühnenspeculation einschlugen und daß von Deutschland und Frankreich nicht nur die subventionirten Theater, sondern selbst einzelne Speculationstheater länger eine mehr künstlerische Richtung verfolgten, sowie daß die ersteren in dem künstlerischen Theil der Verwaltung meist sehr unabhängig gestellt sind und sich gleichwohl der Speculation, wenn auch nicht alle völlig, so doch alle in größerem Umfange enthielten. Ich glaube, daß diese Thatsachen wohl Beachtung verdient hätten, weil sie auf noch einen anderen, von mir schon wiederholt berührten, Grund des Verfalles der dramatischen Kunst und des Theaters in England hinweisen. Es läßt sich nämlich hier nicht so wie in Deutschlaud und Frankreich auch eine Speculation auf das künstlerische Interesse am Drama, auf einen von künstlerischen Ideen bestimmten Kunstgeschmack gründen. Das Theater und das Drama stehen in England bei weitem nicht so allgemein in Achtung und künstlerischem Ansehen, als in den beiden andern Ländern, weil ihnen hierzu der kirchliche Rigorismus, das kirchliche Vorurtheil bei einem großen Theile der Nation und grade bei dem der sogenannten Gebildeten hindernd im Wege steht. Ich habe bei der Betrachtung der Entwicklung des englischen Dramas und Theaters immer wieder aufs Neue auf Thatsachen, die dieses Urtheil bestätigen, hinweisen müssen, wenn es aber noch irgend eines Beleges dafür bedürfte, so würde er darin zu finden sein, daß die von dem Verfasser des vorliegenden Artikels so wohlgemeinte Aufforderung zur Hebung des englischen

Dramas doch ganz wirkungslos blieb. In England sind doch sonst immer Summen und große Summen bereit, wenn es einen nationalen Zweck zu fördern gilt. Wie kommt es, daß man sich grade hier so zugeknöpft zeigt? Es ist freilich nicht zu verschweigen, daß die englische Bühne, durch die Entwicklung, welche auf ihr das Drama unter den Stuarts und in neuester Zeit wieder unter dem Einflusse des französischen Sitten- oder wie ich lieber sagen möchte des Corruptionsstücks nahm, die feindliche Haltung der Kirche in England in einem bestimmten Umfange herausgefordert, ja selbst gerechtfertigt hat. Bemerkenswerth ist aber doch, daß sich diese Feindseligkeit gegen den frivolen Geist in der Kunst nur auf das Theater beschränkt, daß man ihn in der Malerei, in der Sculptur, im Romane und in der Lyrik ganz unbehelligt läßt, und selbst noch auf dem Theater gegen die Oper eine größere Duldung, ja Anerkennung, als gegen das gesprochene Drama beweist. Es ist, als ob sich hierin eine Eifersucht der Kanzel gegen die Bühne zeigte, als ob man nicht sowohl gegen die Sittlichkeit der letzteren, als gegen das Darstellungsmittel des Dramas, die gesprochene Rede, gleichviel ob davon eine unsittliche oder sittliche Anwendung gemacht wird, ereiferte.

Es trat aber noch etwas anderes hinzu, was überhaupt ein Sinken des Geschmacks an allen Theatern, nicht nur an denen Englands, herbeigeführt hat; der auf materiellen Gewinn und materiellen Genuß gerichtete hastige Zug der Zeit, welcher die idealeren Bedürfnisse des Geistes bei den meisten Menschen nicht aufkommen läßt, sowie die hiermit in Zusammenhang stehende Vertheuerung des Lebens, welche bei der Verschiebung der Vermögensverhältnisse grade vorzugsweise diejenigen von dem Theatergenusse so gut wie ausschließt, welche ihrer Bildung nach idealere Bedürfnisse noch haben und ideellere Interessen noch pflegen.

Was den Zustand der heutigen englischen Bühne um so viel tiefer stellt, als den der französischen und der deutschen, ist hauptsächlich der Mangel an einem nach künstlerischen Grundsätzen geordneten Repertoir. Es ist dabei weniger deprimirend, daß man auf den der Speculation ganz offen huldigenden Bühnen ein Ausstattungsstück, eine Feerie, ein Melodrama, ein banales Lustspiel zwei oder drei Hundert Mal hintereinander giebt, als daß dies auch auf den Theatern, die künstlerische Absichten zu verfolgen hätten, von den ersten Künstlern

der Nation mit einzelnen ihrer classischen Stücke geschieht. Es ist dies einer der sichersten Belege, daß diese Theater kein eigentliches Publikum haben, daß kein allgemeineres Bedürfniß für ein nach wahrhaft künstlerischen Absichten geleitetes Theater vorhanden ist. Daher ich auch glaube, daß ein Aufschwung der Bühne in England erst dann wieder stattfinden könne, wenn man das Theater wieder allgemeiner als eine nationale Angelegenheit zu betrachten beginnt, wenn man die nationale Bedeutung des Theaters und Dramas wieder allgemeiner erkennt und öffentlich anerkennt. Erst dann scheinen mir hier die Bedingungen zu einer neuen Entwicklung des nationalen Dramas gegeben. Es ist möglich, daß der Impuls hierzu von einem neuen großen dramatischen Talente ausgehen wird. Es ist aber auch möglich, daß, wie im vorigen Jahrhundert in Deutschland die Anstrengungen, eine nationale Bühne zu gründen, der vollendenden That des Genies erst noch vorausgeht.

Fehler im 3. Halbband.

S.	20,	Z.	7 u. 9 v. o.	lies:	rencontre statt recontre.
„	33,	„	1 v. o.	„	Dichtern statt Dichter.
„	39,	„	17 v. o.	„	liebenswürdigen statt lebenswürdigen.
„	40,	„	13 v. u.	„	Varo statt Varv.
„	99,	„	21 v. o	„	heureuse statt heureux.
„	102,	„	4 v. u.	„	Scudéry statt er.
„	104,	„	4 v. u.	„	Sie statt Er.
„	131,	„	16 v. o.	„	Eriphyle statt Erisphile.
„	131,	„	18 v. o.	„	Wendung statt Handlung.
„	135,	„	7 v. u.	„	des in diesem Sinne statt des.
„	160,	„	3 v. o.	„	intitulée statt intutilé.
„	160,	„	23 v. o.	„	médecin statt medicin.
„	162,	„	7 v. o.	„	gerieth statt geriethen.
„	179,	„	18 v. o.	„	von statt zwischen.
„	181,	„	9 v. o.	„	Bonenfont statt Bouenfont.
„	182,	„	15 v. o.	„	Pont statt Port.
„	185,	„	18 v. u.	„	inavvertito statt inavertito.
„	191,	„	4 v. u.	„	Absicht des Dichters statt Absicht.
„	222,	„	5 v. o.	„	n'y a statt n'y.
„	224,	„	16 v. o.	„	devineresse statt devinerese.
„	277,	„	1 v. u.	„	Thiriot statt Thiériot (auch S. 289).
„	319,	„	14 v. u.	„	1698 statt 1708 (ist eine spätere Ausgabe).
„	362,	„	5 v. o.	„	wurde statt wurden.
„	457,	„	12 v. o.	„	1829 statt 1819.
„	458,	„	17 v. o.	„	denen statt dem.
„	469,	„	12 v. o.	„	entgegenstellten statt darstellten.

Berichtigungen im 3. Halbband.

S. 41, Z. 6 v. o. lies: Malherbe statt Chapelain.
„ 473, „ 7 v. o. fällt Le chapeau de paille aus.

Fehler im 4. Halbband.

S. 13, Z. 4 v. u. lies: Die Spiele der Ployers statt die Ployers.
„ 13, „ 4 v. u. „ der statt die.
„ 15, „ 15 v. o. „ der schriftlichen statt der.
„ 19, „ 9 v. u. „ Sicilien statt Cilcien.
„ 99, „ 24 v. o. „ Interludes statt Enterludes.
„ 102, „ 19 v. o. „ wes des statt wes.
„ 156, „ 3 v. u. „ fed statt fid.
„ 157, „ 4 v. u. „ Kapellknaben statt Kappelknaben.
„ 159, „ 4 v. u. „ voll von statt voll.
„ 163, „ 12 v. u. „ Reise Jonson's statt Reise.
„ 165, „ 15 v. o. „ dürften statt dürfte.
„ 178, „ 6 v. u. „ 1617 statt 1817.
„ 226, „ 8 v. o. „ Frauennamen statt Frauenmann.
„ 241, „ 7 v. o. „ sie statt sie auch.
„ 244, „ 8 v. o. „ selbst dann statt selbst.
„ 249, „ 14 v. u. „ Claricilla statt Claracilla.
„ 253, „ 1 v. o. „ im Drama voraus statt voraus.
„ 268, „ 9 v. u. „ die letztere statt dieselbe.
„ 271, „ 12 v. o. „ scowrers statt scowerers.
„ 272, „ 8 v. u. „ jilt statt Jilt.
„ 278, „ 12 v. o. „ No puede ser statt Puod esser.
„ 292, „ 2 v. o. „ seine statt eine.
„ 324, „ 2 v. u. „ Dennis' statt Denny's.
„ 335, „ 7 u. 8 v. u. „ mehr (vor) berührt statt vor: Tageszeit.
„ 351, „ 2 v. u. „ Lond statt Le.
„ 355, „ 8 v. o. „ dieses statt des.
„ 364, „ 7 v. u. „ Flasch statt Flesch.




Digitized by Google

